REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXIX. Band. 3. Heft.



BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1906.

Der Westbau der Palastkapelle Karls des Großen zu Aachen und seine Einwirkung auf den romanischen Turmbau in Deutschland. Nebst einigen Bemerkungen zur Entstehungsgeschichte der Kirchtürme.

Von **Ernst von Sommerfeld**, Oberstleutenant a. D.

I. Die Entstehung der Kirchtürme.

Die bisherigen Arbeiten über die Entstehung und Entwicklung der Kirchtürme setzen den Begriff der letzteren zumeist als feststehend voraus. Abweichungen in der Auffassung über den Umkreis der als Kirchtürme zu betrachtenden Baulichkeiten machen jedoch eine Festlegung der hier zugrunde gelegten Begriffsbestimmung notwendig.

Ein Turm im allgemeinen ist ein Bau, bei welchem die Höhe im Gegensatz zur Breite und Tiefe das für den Gesamteindruck ausschlaggebende Merkmal bildet,[1]) wozu für einen »Kirchturm« das Erfordernis der Verbindung mit einem Kirchengebäude als dessen höchster Erhebung tritt. Eines unmittelbaren Mauerzusammenhanges bedarf es nicht. Auch freistehende Türme können Kirchtürme sein, sofern ihnen nur ein Anteil an den Gesamtaufgaben des Kirchengebäudes — jedoch als eigentümlicher, noch keinem anderen Gebäudeteile zugewiesener Auftrag — überwiesen ist.

Nach dieser Begriffsbestimmung scheiden zwei Klassen aus dem Gebiete der eigentlichen Kirchtürme aus:

1. die für sich alleinstehenden turmartigen Baulichkeiten, wie das Grabmal Theodorichs des Großen zu Ravenna vor 526,[2]) oder die Grabkirche des Abtes Eigil, St. Michael zu Fulda, 822;[3])

2. diejenigen Bestandteile von Kirchengebäuden, deren turmähnliche Erscheinung nicht durch einen Sonderauftrag bedingt ist.

Die Kuppel über der Mitte der Grabkirche der Galla Placidia, S. Nazario e Celso zu Ravenna, 425—450, verdankt ihr turmartiges Äußere lediglich der Absicht zur Hervorhebung und Auszeichnung der Vierung

[1]) Dehio und v. Bezold, »Die kirchliche Baukunst des Abendlandes«, Bd. I S. 561.

[2]) Mothes, »Die Baukunst des Mittelalters in Italien«, S. 199.

[3]) Otte, »Geschichte der romanischen Baukunst in Deutschland«, S. 90.

gegenüber den Kreuzarmen im Innenraum.[4]) Zum Range eines Kirchturmes würde sie sich nur durch ein weiteres selbständiges Stockwerk an Stelle des bloßen Schutzdaches über der Innenwölbung erheben. Auch die von Perpetuus 470 erbaute Kirche des hl. Martin zu Tours,[5]) und die schon vor 575 entstandene St. Antolianuskirche zu Clermont[6]) schwingen sich wegen des Mangels eines selbständigen Obergeschosses über der Erhöhung der inneren Vierung trotz ihrer Bezeichnung als turris noch nicht zum Besitz eigentlicher Kirchtürme auf.

1. Der Platz und die Entstehungszeit der Kirchtürme.

Die nachstehende Aufzählung der Kirchtürme bis einschließlich des Zeitalters Karls des Großen erhebt nur insoweit Anspruch auf Vollzähligkeit, als sie den überhaupt möglichen Einblick in die Entwicklungsgeschichte des Turmbaues darbietet.

Je nach der Aufmauerung — in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Kirchengebäude oder von Grund auf freistehend — scheiden sich die ältesten bekannten Kirchtürme des Abendlandes in die beiden Unterabteilungen der einverleibten und der freistehenden Kirchtürme.

---

4) v. Quast, »Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna«, S. 11.

5) Sulpicius Severus beginnt in der »Vita St. Martini« — Quicherat »Restitution de la Basilique de Saint Martin de Tours« in der »Revue Archéologique«, Nouvelle Série 10e année, 1869, Maiheft S. 315 Anm. 1 und Juniheft S. 402 — die Aufzählung der in der Kirche angebrachten Inschriften mit der Überschrift »Item primus (sc. versus) in turre a parte orientis«. Dieser Turm liegt unzweifelhaft über der Vierung, Dehio I S. 561 u. 562, Textfigur S. 267. Die inwendig angebrachte Inschrift erbringt aber nur den Beweis für eine turmartige Erhöhung des inneren Kreuzesmittels, nicht aber für ein selbständiges Geschoß darüber.

6) Gregorius Turonensis, 540—594, »In gloria martyrum« Monumenta Germaniae historica, Script. rer. Merov. I, 1 S. 531—532 cap. 64 »erectis tamen parietibus super altare aedis illius »turrem«, ac columnis Pharis Heraclisque, transvolutis arcubus, erexerunt miram camerae fucorum diversitatibus imaginatam adhibentes picturam. Nam ita fuit hoc opus eligans et subtile, ut per longa tempora rimarum frequentatione divisum pene in ruinam pendere videretur. Quod periculum Avitus pontifex cernens, anticipans futuram columnarum stragem, jussit tignos asseresque vel tegulas amoveri; quae submota nec adiutoria columnis adposita, nutu Dei, discedentibus de machina structoribus, ut cibum caperent, recedentibusque et reliquis a basilica, dato columnae immenso pondere cum magno sonitu super altare et circa altare diruerunt.« — Auch hier ist also lediglich von der turmartigen Erhöhung des Innenraumes über dem Altar die Rede. Unger: »Zur Geschichte der Kirchtürme« in den »Jahrbüchern des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande« Bd. XXIX S. 54 schließt wohl mit Recht aus der Abtragung nur von Balken und Klammern auf eine flache Balkeneindeckung statt auf eine steingewölbte Kuppel. Letztere mochte geplant sein, kam aber wegen der Gebrechlichkeit der Stützen nicht zur Ausführung.

A. Einverleibte Kirchtürme.

a. nach Schriftquellen.

1. St. Felix zu Narbonne, schon vor der Zeit des Westgotenkönigs Alarich II. um 500.[7])

2. Die um 570 erbaute Kirche des Bischofs Felix zu Nantes.[8])

---

7) Gregorius Turonensis »In gloria martyrum« Mon. Germ. Script. rer. Merov. I, 1 S. 549 cap. 91 »huius (sc. S. Felicis) reliquiae apud Narbonensem basilicam retinentur. Sed cum huius aedis altitudo, ne Liguria, quod est locus amoenissimus, a palatio regis non cerneretur, arceret, contulit haec cum Leone consiliario rex Alaricus. Qui ait: Deponatur ex hoc aedificio una structura machinae; rex quae placuerit liberius contemplabit. Et statim vocatis operariis idem consiliarius humiliavit basilicam sancti aedificiis non meritis.« Oben Anm. 6 hat Gregor von Tours bei der St. Antolianuskirche zu Clermont den Ausdruck »machina« von einem bis an die Decke der Vierung reichenden Gerüst, das um seiner Höhe willen aus mehreren Stockwerken bestehen mußte, gebraucht. Hier kann also unter »una structura machinae« nur ein Geschoß eines mehrstöckigen sich über das sonstige Kirchengebäude erhebenden Bauteiles, also eines wirklichen Kirchturmes, verstanden werden. Vergleiche über diese Bedeutung von »structura machinae« Dehio I, S. 563, während S. 566 der Glockenturm geradezu »machina« genannt wird.

8) Venantius Fortunatus, gestorben um 600, »Carminum« liber III, 7 Mon. Germ. auct. antiquiss. IV, I S. 57:

»Gallia, plaude libens, mittit tibi Roma salutem,
fulgor apostolicus visitat Allobrogas;
a facie hostili duo propugnacula praesunt
quos fidei turres urbs caput mundi habet.
hi radiant oculi, pretioso in corpore Christi,
lumine qui proprio cetera membra regunt.
munere Felicis caeli cape, Gallia, fruges
pontificisque tui vota beata cole,
cuius castus amor dedit hanc in honore superno
ecclesiae nuptae dote perenne domum.
vertice sublimi patet aulae forma triformis
nomine apostolico sanctificata deo;
quantum inter sanctos meritum supereminet illis
celsius haec tantum culmina culmen habent.
in medium turritus apex super ardua tendit,
quadratumque levans crista rotundat opus,
altius ut stupeas arce ascendente per arcus
instar montis agens aedis acumen habet.«

Diese Verse haben die mannigfachste Auslegung erfahren: Klein, »Die Kirche zu Großen-Linden in Oberhessen«, S. 40, und Weingärtner, »System des christlichen Turmbaues«, § 68 S. 67, erkennen in dem Distichon »a facie hostili usw.« einen Doppelturm auf der westlichen Eingangsseite, Quicherat S. 406 und Dehio I S. 563 auf Grund der mit »in medium turritus apex« beginnenden Versreihe eine zentrale Kuppel, Mothes S. 164 die beiden Portaltürme und den Kuppelturm und Unger S. 25—27 überhaupt keine Türme.

Die beiden von der sonstigen Kirchenbeschreibung getrennten Verse »a facie hostili« beziehen sich wohl schwerlich auf die Baugestalt der Kirche, sondern auf die

3. Die 675 zur Zeit des Majordomus Ebroinus vorhandene Kirche zu Laon.[9])

4. St. Michael zu St. Vandrille bei Rouen, erbaut durch Erinharius unter Abt Teutsindus 734—738.[10])

beiden im Eingang des Gedichtes gepriesenen Apostelfürsten, »welche auf der Front nach dem Feinde hin wie zwei Verteidigungswerke voranstehen und welche als die Türme des Glaubens Rom, die Hauptstadt der Welt, besitzt«. Nur in diesem Falle konnte der Dichter das »quos« statt des grammatisch richtigen »quae« oder »quas« je nach der Beziehung auf propugnacula oder turres rechtfertigen. Mit welchem Recht ließ sich auch die bauliche Eingangsseite, welche gerade als »Freund« die Kirchengemeinde zum Besuch der Kirche einladet, als »feindliche Front« bezeichnen? Die Baubeschreibung der Kirche beginnt vielmehr erst mit dem Verse »vertice sublimi«. Die »aulae forma triformis« bezeichnet die Dreiteilung der Eingangshalle, bei welcher die Giebel der Seitenteile »haec culmina« durch den Giebel des mittleren Hauptbaues »celsius culmen« um die Haupteslänge der Apostelfürsten über der Schar der übrigen Heiligen überragt werden. Aber die Beschreibung gibt nicht bloß, wie Unger S. 26 und Weingärtner § 68 S. 67 annehmen, ein Bild der Stirnseite, sondern des ganzen Kirchengebäudes. Der »turritus apex in medium« ist also ein Vierungsturm. Eine einfache Innenkuppel stieg aber nur über der einzigen Bogenstellung der Vierungspfeiler — »super arcus« —, nicht aber über mehreren solchen — »per arcus« — auf. Der Vierungsturm hatte mithin mehrere auf Bogen ruhende Geschosse übereinander, deren oberstes rund war. Quicherat spricht also S. 406 mit Recht von einer »tour lanterne posée au milieu du transept et surmontée d'un campanile«. — Ungers Auslegung S. 27 gibt für die Westfront nur das längst übliche Kirchenbild wieder: eine dreiteilige Bogenvorhalle und das darüber sich erhebende Mittelschiff mit seiner Bekrönung. Worin lag dann der Grund zum Staunen »ut stupeas«? Wohl aber mußte die Vielgestaltigkeit der Turmanlage — an der Eingangsseite und über der Vierung — und deren Höhe die Bewunderung der Zeitgenossen herausfordern. — Für eine einwandfreie Erklärung sind indes die Verse des Venantius zu dunkel. Der diesseitige Versuch leidet wenigstens nicht, wie bei Unger, an dem Zwange, daß das Wort »culmen« in demselben Verse zwei so verschiedene Bedeutungen wie »Wölbung« und »Giebel« haben soll.

9) »Vita S. Anstrudis« Mabillon »Acta Sanctorum ordinis S. Benedicti«, Venetiis 1733, Saec. I S. 940 »cumque voces psallentium sanctimonialium audirent satellites et comites Ebroini, nimio timore exterriti, adspicientes sursum viderunt de »turriculo« ecclesiae globum igneum exire usque ad coelum«. Obwohl unter dem Ausdruck »turris« bezw. »turriculum ecclesiae« ohne erläuternden Zusatz auch ein freistehender Turm und selbst nur eine Innenkuppel im Sinne von S. Nazario e Celso zu Ravenna verstanden werden könnte, so entspricht dem Wortlaut doch am meisten die Annahme eines einverleibten Kirchturmes. Augenscheinlich befand sich auf dem Turm ein Leuchtfeuer, das einerseits durch seinen ungewohnten Anblick die Gegner erschreckte, Unger S. 41, andererseits aber eines eigenen Sockwerkes bedurfte.

10) »Gesta Abbatum Fontanellensium«, von einem unbekannten Mönch in den letzten Jahren Ludwigs des Frommen, also vor 840, Mon. Germ. S. S. II S. 284 cap. X »sub huius denique tempore Erinharius praepositus eius aedificavit basilicam beatissimi archangeli Michaelis. Denique constructa idem praepositus hac basilica campanam in »turricula« eiusdem collocandam, ut moris est ecclesiarum, opifici in hac arte erudito facere praecepit«. Das selbständige Glockengeschoß zeigt den turriculus im Lichte eines eigentlichen Kirchturmes.

5. Die Abteikirche zu St. Denys unter Abt Fulrad 774.[11])
6. S. Richarius zu Centula bei Amiens unter Abt Angilbert 793—798.[12])

[11]) Das bei Lenoir »Architecture Monastique« in der »Collection de documents inédits sur l'histoire de France« IIIe série« Bd. I S. 161 Anm. 1 angeführte Liber I de Mir. S. Dion. c. XIV ist mir leider unzugänglich geblieben. Mabillon »Annales Ordinis S. Benedicti« Th. II S. 253 »Basilicae perfecta fabrica, »turrique« imposita, ex qua signa seu campanae de more pendebant, Fulradus venerabilis abbas . . . . . cuidam Airrado praecepit, ut summoveret instrumenta, quibus nixi artifices praedictae turris cacumen erexerant, quod dum ille exsequeretur, ex summa turri in terram corruit ante basilicam sancti Petri, quae turri proxima erat.«

[12]) »Vita S. Angilberti«, geschrieben 1088 durch Hariulfus, Mabillon, Acta Sanctorum Saec. IV, I S. 105 cap. 7 »atque in honore Salvatoris sanctique Richarii fulgentissima ecclesia, omnibusque illius temporis ecclesiis praestantissima perfecta est. Haec ab Oriente habet ingentem »turrem« post cancellum: et interposito vestibulo alia turris versus Occidentem habetur priori aequalis. Illa autem, quae ad Orientem vergit, prope locum sita est, quo Sanctus Richarius sepulturam habuit. Sepultura vero ipsa ita posita est, ut a parte pedum ipsius Sancti altare sit in loco editiori: et a parte capitis S. Petri Apostoli ara persistat. Turris ergo orientalis cum cancello et butico sancto Richario dicata; ubi etiam in gyro deintus hos versiculos scribere fecit memorabilis Angilbertus.«

Ferner: »Alia vita S. Angilberti«, wahrscheinlich von Anscherus um 1110, Mabillon »Acta Sanctorum«, Saec. IV, I S. 121, VIII »ad quod rite tenendum statuit tres semper esse choros, quorum unus ordinate consistebat in »turre« occidentali.«

Endlich: »Vita S. Anscherii«, Mabillon »Acta Sanctorum«, S. 121, VII »in ecclesia S. Salvatoris sanctique Richarii duo »campanaria« auro et argento parata et ad sanctam Mariam tertium paratum est.«

Die beiden ersten Beschreibungen der noch zu Hariulfus' Zeiten bestehenden Kirche — S. 105 cap. VII »videtur usque hodie in pavimento« — sprechen von nichts weiter als zwei erhöhten Vierungsräumen, die einerseits durch das Vestibulum, d. h. das Langhaus getrennt, anderseits den Altarräumen vorgelegt sind — »prope« nicht »super« sepulturam S. Richarii. — Der östliche Altarraum enthält über einer Krypta mit den Gebeinen des hl. Richarius die Altäre dieses Heiligen und des Apostels Petrus. Zwei Altäre hintereinander haben schwerlich in einer bloßen Apsidenrundung Platz, so daß die Kirche zu einem bemerkenswert frühen Beispiel der crux capitata wird. — Unter dem inwendig mit Versen ausgemalten »gyrus« versteht Graf »Opus francigenum« S. 107 die Westapsis. Nach dem Beispiel der Martins-Basilika in Tours, Anm. 5, findet aber die Anbringung von Inschriften gerade in dem Hochraum der Vierung selbst als uralte Sitte statt.

Eigentliche Türme werden dieser Kirche erst zugesprochen auf Grund einer Zeichnung »e scripto codice« bei Petavius »de Nithardo illiusque prosapia« Paris 1612 (wiedergegeben bei Mabillon, Acta Sanctorum, Saec. IV, I S. 106, bei Lenoir I S. 27 Nr. 16 und Dehio Tafel 43,1), wo sich über dem Innenraum noch drei in Bogenstellungen geöffnete Laternen erheben. Dieser Abbildung wird gegen Unger S. 28, 29 u. 53 und Graf S. 110 trotz der augenfällig stilwidrigen Einzelheiten bei Quicherat S. 406, Lenoir I, S. 26 und 161, II S. 64, und Dehio I, 563 u. 566 volle Glaubwürdigkeit beigemessen, bei letzterem unter Änderung der S. 175 die oberen Stockwerke für spätere Zusätze erklärenden Ansicht. Die Zeichnung entstammt natürlich nicht der karolingischen (Lenoir I, 161), sondern einer recht späten Zeit. Für die Richtigkeit in bezug auf die Geschoßzahl der Türme läßt sich der Umstand anführen, daß nur ein halbes Jahrhundert

7. S. Maria zu Mittelzell, der Bau Hattos I. von 816.[13])

8. St. Peter zu Fontanelle (St. Vandrille) bei Rouen, Erhöhung des bereits vorhandenen Turmes durch Abt Ansegis nach 823.[14])

9. Die in Spanien bei Gelegenheit der Christenbedrückungen nach 850 zerstörten Türme.[15])

10. St. Bertinus im Monasterium Sithiviense bei St. Omer nach der Verwüstung durch die Dänen 860.[16])

---

später das Kloster S. Sithiou bei St. Omer genau den gleichen dreistöckigen Aufbau zeigt, »trium tripodum ordinibus factum«, siehe Anm. 16. Den Ausschlag für die Annahme wirklicher Kirchtürme gibt die Bezeichnung in der Vita S. Anscherii als »campanaria«, da die Aufhängung der Glocken einen selbständigen Aufbau über die innere Vierungskuppel hinaus verlangte.

13) »Der hl. Michael zu Reichenau« von einem unbekannten Mönch des 10. Jahrhunderts, Mone, »Quellensammlung der badischen Landesgeschichte« Bd. I S. 64 cap. IX »cum voluisset (sc. episcopus) . . . . . per secretam claustri viam ambulare ad ecclesiam . . . . . ille (episcopus) similiter oculos in caelum erigens vidit cum illo (S. Marco) angelos circa »turrim« ecclesiae volantes.« — »qui illi essent, qui circa turrim Ecclesiae volarent.« — »hi qui circa turrim volitant.« Eine Traumerscheinung an den mit den Klosterbaulichkeiten wohlvertrauten Bischof von Konstanz. Ein alleinstehender Turm außerhalb des von der Klausur und der Kirche gebildeten Vierecks war schwerlich zu ebener Erde von der Mitte des nach der Kirche führenden Kreuzgangflügels aus sichtbar. Gegen einen einverleibten Kirchturm spricht höchstens der spätgothische freistehende Campanile, Waagen im »Kunstblatt« für 1848 S. 253f und Otte-Wernicke, »Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie« Bd. I S. 71. Ganz gegen die Baugewohnheiten seiner Zeit ist dieser nur als Ersatz eines baufälligen Vorgängers erklärbar. Da sodann der Bau Witigowos am Ausgang des 10. Jahrhunderts bereits einen einverleibten Westturm besaß, »Purchardi carmen de gestis Witigowonis abbatis», Mon. Germ. S. S. IV S. 630 Vers 401—410, so kann der abgetragene Turm nur dem Hattonischen Bau von 816 angehören.

14) »Vita S. Ansegisis Abbatis Fontanellensis et Luxoviensis«, von einem Zeitgenossen, Mabillon, »Acta Sanctorum« Saec. IV, I S. 589 cap. IX. »In eadem autem basilica sancti Petri pyramidem quadrangulam altitudinis triginta quinque pedum de ligno tornatili compositam in culmine »turris« ejusdem ecclesiae collocari jussit, quam plumbo, stanno ac cupro deaurato cooperiri jussit, triaque ibidem signa posuit: nam antea nimis humile hoc opus erat.« Also eine auf Erhöhung der Kirchtürme gerichtete Zeitströmung, die indes wohl nur für die Länder diesseits der Alpen eine Neuerung bedeutete. Vergl. Anm. 16.

15) S. Eulogius, gestorben 859, (nach Du Cange »Glossarium mediae et infimae latinitatis« edidit Henschel). »Basilicarum »turres« everteret, templorumque arces dirueret et »excelsa pinnaculorum« prosterneret, quae signorum gestamina erant, ad conventum canonicum quotidie Christicolis innuendum.«

16) »Miracula S. Bertini«, von einem unbekannten Mönch des Saec. X, Mabillon, »Acta sanctorum«, Saec. III, I S. 115 lib. II: »Ecclesia quoque requiei S. Bertini . . . Sed et »turrile« ipsius licet noviter esset superpositum, quia antiquo more erat factum, deposuerunt et aliud mirae magnitudinis mirabilisque fabricae studuerunt aedificare, cuius longitudo consistentis in terra aequabat altitudinem culminis Ecclesiae, cui superponendum erat. Nec mirum, tristegum enim (ut vulgariter loquamur) trium tripodum ordinibus

11. St. Gallen um 860.[17])

12. Bobbio bei Mailand durch Abt Agilulfus (Aigulfus) 883.[18])

Während in allen diesen Stellen von einem »turriculum, turrile, campanarium oder turris« die Rede ist,[19]) sind noch mehrfach Glocken oberhalb der Kirchen ohne nähere Kennzeichnung des Aufhängungsraumes erwähnt, so daß es sich bloß um einfache Gerüste — sogenannte Dachreiter — handeln kann, wie solche neben den Türmen in Spanien als »pinnacula, quae signorum gestamina erant« erwähnt werden:[20])

---

factum fuerat, excepta summa claxendice. Itaque ecclesiae superposito et erecto, per singulasque compagines juncto, cum tholus pomifer in edito una cum triumphali signo crucis erigeretur ac in gyro ejusdem stipitis superrima rota, ubi hastulae et tabulatae praefatae claxendicis superinniti ac configi debuerant, humerando copularetur, unus artificum . . . de tanta altitudine praeceps terratenus venit.«

[17]) »Casuum St. Galli Continuatio I«, auctore Ekkehardo IV. (um 1020), Mon. Germ. S. S. II S. 99 cap. III: »Wolo in »campanarium« S. Galli ascendere incipit. Ascendens vero cum super altare Virginum venisset, impulsu ut creditur satanae, per laquear cecidit collumque confregit.« Wohl ein Vierungsturm.

[18]) »Miracula S. Columbani«, von einem unbekannten Mönch des 10. Jahrhunderts, Mabillon, »Acta Sanctorum«, Saec. II S. 37: »ipsamque Ecclesiam venerabilis Abbas Agilulfus ex lapidibus struxit, »turremque« super eam aedificavit et campanas fecit in eas pendere.« Du Cange Bd. VI, S. 705 liest »lampadas« statt »campanas«.

[19]) Einhard gebraucht 830 für einen alleinstehenden, sogar die Kirche an Höhe übertreffenden Turm in Ober-Mulinheim-Seligenstadt den Ausdruck »turriculum«; siehe Anm. 33. Bei den Schriftstellen über Laon, St. Vandrille und St. Sithiou wird daher unter diesem Ausdruck nicht ein bloßer Dachreiter, sondern eine ausgesprochene Turmform verstanden werden müssen. Otte-Wernicke Bd. I, S. 67 nennt turricula allerdings nur Dachtürmchen = Dachreiter.

[20]) Der Dachreiter von Micy bei Orléans rührt nicht nach der Annahme von Rohault de Fleury »la Messe« Bd. IV S. 146 aus der Zeit des 520 gestorbenen heiligen Maximinus, sondern erst von Abt Arno her. »Liber Miraculorum S. Maximini Abbatis Miciacensis«, auctore Letaldo, Mabillon »Acta Sanctorum«, Saec. I S. 588 cap. 33: »venerabilis anno Abbas . . . signum usibus ecclesiae praeparari iusserat, quod secundum quorundam morem baptizatum et per tectum ecclesiae elevatum est.« Der Abt Arno ist ein Zeitgenosse des Ausgangs des 10. Jahrhunderts schreibenden Letaldus, Mabillon S. 586 cap. 28. — Übrigens ist die Stelle wegen des Platzes des Dachreiters wichtig: »cumque hi qui extulerant, per tectum Ecclesiae deambularent, quidam Clericus incautius gradiens . . . illico cum grandi ruina devolutus est: et primo quidem capiti Crucifixi, cui inferius stabat Maximinus, illiditur, cuius illico coronam brachiumque confregit, post super cancelli parietes, inde super gradus ligneos, ad ultimum super pavimentum prostratum est.« Der Mönch ist doch angenscheinlich nicht von der Westfront der Kirche über das ganze Langhausdach, sondern nur um die Mitte der Vierung herumgegangen, von deren Ostrand er über den im erhöhten Chor gelegenen Altar des heiligen Maximinus, dessen Schranken und die Stufen zur Vierung zu Boden gestürzt ist. Der Dachreiter stand also zentral über der Vierung. An diese Stelle verlegt die Dachreiter auch Otte »Romanische Baukunst« S. 152.

1. Das monasterium Crucis S. Leutfredi bei Evreux in der Normandie zur Zeit des 738 gestorbenen Abtes Leutfredus.[21])

2. Die von Bonifacius vor 755 begonnene und von Abt Sturmius vor 779 beendete Klosterkirche zu Fulda.[22])

3. St. Michael auf der bayrischen Insel Staphinsere um 813.[23])

4. St. Lorenz zu Tibur unter dem 844 gestorbenen Papst Gregor IV.[24])

Auf Grund dieser Zusammenstellung erheben sich nun schwerwiegende Bedenken gegen die Richtigkeit der Auslegung Gregors von Tours bezüglich der Kirche zu Narbonne und des Venantius Fortunatus über Nantes, welche schon für das 5. Jahrhundert einen stattlichen Kirchturm von mehreren Stockwerken, für das 6. Jahrhundert einen West- und einen Vierungsturmbau ergeben würde. Die Kirchtürme schrumpfen auf dem fränkischen Boden diesseits der Alpen im 7. Jahrhundert und selbst noch in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts zu unansehnlichen und deshalb als turricula bezeichneten Bauwerken[25]) und sogar zu bloßen Dachreitern zusammen. Für einen solchen Rückschritt war schwerlich der Verfall der Baukunst groß genug. Erst mit dem Regierungsantritt Karls des Großen setzt eine auf hohe Kirchtürme gerichtete Zeitströmung ein, für welche nunmehr auch die Bezeichnung als »turris« auf die Bahn kommt.[26])

b) Erhaltene Bauwerke (wenigstens bis in die neuere Zeit).

1. S. Maria Maggiore oder della Rotonda, der von Theudelinde 612—617 erbaute sogenannte »alte Dom« zu Brescia mit einem 60 m

---

[21]) Bollandisten, Junii IV, zum 21. Juni »Vita S. Leutfredi Abbatis« S. 110: »foramen scilicet camerae, ubi funis dependebat, per quem signum ad horas canonicas pulsabatur . . . . et (sc. daemon) velociter funniculo illi innixus fastigium templi conscendit.«

[22]) Mabillon, Annales, Bd. II, S. 245: »Mox Sturmius currere ad ecclesiam jubet, campanasque omnes pulsari.«

[23]) »Monumenta Boica« Bd. VII, »Monumenta Benedicto Burana: Diplomatarium Miscellum« Nr. II, »Breviarium Caroli Magni circa annum 813« S. 83, »Invenimus in Insula, que Staphinsere nuncupatur, Ecclesiam in honore sancti Michaelis constructam« S. 84, »Invenimus . . . pendentes super eandem Ecclesiam signa bona II habentes in funibus circulos cuprinos deauratos II.«

[24]) Mai »Scriptorum veterum nova collatio«: »tribus cum signaculis ad resonandum laudem dei, quae super camera istius templi statuere feci . . . . Factum temporibus dom. Gregor. IV. P. P. Romae per indictio III.«

[25]) Laon 675 Anm. 9 und S. Michael zu Vandrille, 734—738, Anm. 10; ebenso der alte Turm von S. Sithiou Anm. 16.

[26]) St. Denys 774 Anm. 11; Centula 793—798, Anm. 12; Mittelzell 816, Anm. 13; St. Peter in Fontanelle 823, Anm. 14; Spanien nach 850, Anm. 15, und Bobbio 883, Anm. 18. In St. Gallen 860 »campanaria«, Anm. 17.

hohen, 14 m im Quadrat starken Westturm (in dieser Höhe keinesfalls aus dem Gründungsbau) zwischen zwei runden Treppengehäusen.[27])

2. S. Giorgio in Velabro zu Rom. Vermutlich benutzte Leo II. 683 die Gunst des Umstandes, daß das Eingreifen des sogenannten »Bogens der Goldschmiede« in das Westende des nördlichen Seitenschiffes eine feste Unterlage gewährte, zur Errichtung eines einverleibten Turmes über der 580 durch Pelagius II. erbauten Kirche.[28])

3. S. Germigny des Près bei Orléans, erbaut durch Abt Theodulph von Fleury 806. Ein Zentralturm mit einem selbständigen Stockwerk über der Erhöhung des inneren flachgedeckten Mittelraumes.[29])

Das Endergebnis aller dieser Ermittlungen ist also für die einverleibten Türme folgendes: Ihr Alter geht einwandsfrei bis in den Beginn des 7. Jahrhunderts hinauf. Sie sind, soweit ihre Lage bekannt ist, Vierungs- bzw. Zentraltürme wie in Centula und Germigny des Près. Als Frontaltürme (Brescia) fehlt ihnen noch zur vollen Turmform die Eigenschaft als höchste Spitze oder sie vertreten um außergewöhnlicher Umstände halber nur einen freistehenden Bau (S. Giorgio in Velabro zu Rom). Doppeltürme an der Eingangsseite kommen noch nicht vor. Das geographische Gebiet umfaßt Italien, das fränkische Reich und Spanien.

[27]) Zeitangabe und Beschreibung nach Mothes S. 244—246 und 326f. Dehio I S. 35 und 566 weist den Bau der gleichen Zeit zu; Lübke »Geschichte der Architektur« Bd. I S. 371 dem 7. Jahrhundert; Schnaase »Geschichte der bildenden Künste« Bd. IV S. 432 dagegen der Zeit um 789. Für die gleichzeitige Erbauung des Turmes mit der Rotunde spricht nach Mothes »der innige Verband«. Da Dehio I S. 566 die angelehnten Treppentürmchen der Gründungszeit 612 zuweist, so muß er dies auch bezüglich des mittleren Haupttumes tun. Unwahrscheinlich erscheint die Zuweisung der vollen Höhe von 60 m an den Gründungsbau, weil das Nachbild in der Aachener Palastkapelle (Teil II) die eigentliche Kirche an Höhe noch nicht übersteigt. Immethin wirkt selbst bei nur gleicher Höhe der Westbau von S. Maria Maggiore wegen des fehlenden Obergeschosses im angrenzenden Umgange des zentralen Kirchengebäudes trotz der mangelnden Eigenschaft als höchster Spitze der Baugruppe viel turmartiger als dort. — Eingestürzt 1708.

Hier bietet sich die Gelegenheit zur Ausscheidung der sogenannten »Treppentürme« aus der Zahl der Kirchtürme (Otte-Wernicke Bd. I S. 69b rechnet sie ausdrücklich dazu). Diese an den verschiedensten Stellen der Kirchengebäude angebrachten Gehäuse haben rein äußerlich mit den Türmen die schlanke, runde oder viereckige Gestalt, bisweilen auch die kegelförmige oder pyramidale Bedachung gemein. Zu wirklichen Kirchtürmen wachsen sie sich erst durch Hinzufügung eines freien, den anliegenden Kirchenteil an Höhe überragenden Obergeschosses, welches über den Zweck des bloßen Treppenaufstieges hinausgeht, aus. Über Treppentürme: Dehio I S. 566; Weingärtner § 86 S. 87 Anm. 8.

[28]) Zeitangabe nach Mothes S. 94, 104, 164 u. 165; nach Unger S. 31 saec. 9; Abbildung bei Dehio, Tafel 25, S. 2.

[29]) Unger S. 29, 30 u. 53; Dehio I 48 u. 156, Tafel 13, 12 u. 41, 11 u. 12; Lenoir Bd. II S. 27 u. 122ff. und Textfigur 377. — Abgebrochen 1863.

B. Freistehende Kirchtürme.

a) Nach Schriftquellen.

1. S. Michele in Affricisco zu Ravenna. Zweifelhaft ob ein eigentlicher Kirchturm, in diesem Falle aber ein nachträglicher Zusatz aus unbestimmter Zeit zu der 545 geweihten Kirche.[30])

2. St. Peter in Rom, je ein Turm unter Stephan II. um die Mitte des 8. Jahrhunderts und Hadrian I. nach 772.[31])

---

30) »Agnelli liber pontificalis«, geschrieben im Anfang des 9. Jahrhunderts, (herausgegeben von Bened. Bacchinius, Venetiis 1708) T. II S. 94 »in arca saxea non longe ab ipsa archangeli ecclesia infra turrem Bachauda requiescit«. Bachauda war im Verein mit seinem Schwiegersohn Julius Argentarius der Erbauer der Kirche. Der Campanile dieser Kirche ist im Anfang des 18. Jahrhunderts ohne nähere Aufzeichnungen über seine Gestaltung abgetragen worden. Da ausweislich der späteren Erörterungen die sämtlichen Glockentürme Ravennas nach Mauerwerk wie Einzelheiten jüngeren Datums als die dazugehörigen Kirchen des 5. und 6. Jahrhunderts sind, so muß dies auch bei S. Michele in Affricisco der Fall gewesen sein. Kannte die Erbauungszeit der Kirchen bereits den Turmbau, so wären eher die Hauptkirchen als dieses untergeordnete Kirchengebäude einer solchen Auszeichnung teilhaftig geworden. Zur Zeit des Agnellus stand nach dem Wortlaut der obigen Stelle nur ein Turm bei der Kirche. War dies schon der nachmalige Glockenturm, so wurde er nachträglich über der bereits vorhandenen Grabstätte des Bachauda errichtet. Anderenfalls bezeichnete Agnellus lediglich das turmartige Grabmal des letzteren nach dem alle Arten turmähnlicher Baulichkeiten umfassenden Sprachgebrauch seines Zeitalters als turris (siehe Anm. 5 bezüglich der gleichfalls turris genannten Martinskuppel zu Tours). Damit würde die Nachricht des mit dem unverstümmelten Zustande von S. Michele in Affricisco vertrauten Girolamo Fabri »le sacre memorie di Ravenna antica«, Venetiis 1664 T. I S. 289, übereinstimmen, wonach sich das sepulcrum Bachaudae nur »presso il campanile« befand; Unger S. 45. — Mothes S. 163 Anm. 284 schreibt irrtümlich die ganze obige Stelle nicht Agnellus, sondern erst seinem Herausgeber Bacchinius zu.

31) a) Bezüglich des Turmes Stephans II.:

Anastasius bibliothecarius, ein Zeitgenosse des 867 gestorbenen Papstes Nikolaus I., »Historia de vitis Romanorum Pontificum«: »Idem beatissimus papa fecit super basilicam Beati Petri Apostoli »turrem«, quam ex parte auravit et ex parte argento vestivit, in quam tres posuit campanas, quae clerum ac populum ad officium Dei convocarent.« Wegen der Erwähnung in nur einer Handschrift wird dieser Turmbau angezweifelt, »Beschreibung der Stadt Rom« von Ernst Platner, Karl Bunsen, Eduard Gehrhard und Wilhelm Röstell, Bd. II S. 64. Die Versilberung und Vergoldung ist kein Grund zur Annahme nur eines unbedeutenden Dachgerüstes, Weingartner § 86 S. 87 Anm. 5. Sie bezieht sich augenscheinlich nur auf die weitverbreitete Sitte der Bekleidung der Turmdächer mit Edelmetallen: Centula Anm. 12 und Fontanelle Anm. 14.

b) Bezüglich des Turmes Hadrians I.:

Anastasius bibliothecarius: »Unde ex nimia fervoris dilectione pro honore beati Petri Apostolorum Principis . . . . construxit, atque aedificavit, ibidem noviter »turrem« mirae pulchritudinis decoratam coherenti porticu, quae descendit ad balneum.«

Diesem Turm entsprach an der andern Ecke des Portikus die Wohnung Leos III., so daß er mit dem an unbekannter Stelle gelegenen Bau Stephans II. keinen Frontaldoppelturm bildete, »Beschreibung der Stadt Rom« Bd. II S. 64.

3. Der Bauriß von St. Gallen um 820.[32])

4. Die vor dem 16./17. Januar 827 erbaute »ecclesia nova« zu Ober-Mulinheim-Seligenstadt.[33])

b) Erhaltene Bauwerke.

1. Die Glockentürme Italiens etwa vom Beginn des 7. Jahrhunderts an. Mit vielen Stockwerken über einem hohen Unterbau, von runder (zum Teil in Ravenna) oder viereckiger (Rom) Grundgestalt. Teilweise in der Folgezeit erhöht, doch befinden sich die durch Pfeiler (später Säulen) verbundenen Schallöffnungen schon an den Ursprungsgeschossen, so an dem ältesten datierten Glockenturm von S. Giovanni e Paolo zu Rom 626.[34])

---

32) Keller »Bauriß des Klosters St. Gallen vom Jahre 820« S. 20. Die Inschriften des Planes lauten für den Nordturm »ascensus per cocleam ad universa super inspicienda« und »altare S. Michaelis in summitate« und für den Südturm »alter similis« und »altare S. Gabrielis in summitate«.

33) »Einhardi translatio et miracula S. S. Martyrum Marcellini et Petri«, geschrieben im Herbst 830, Mon. Germ. S. S. XV, I S. 254 (53): »Cumque eo loci ventum esset, ut jam »turricula«, quae signa basilicae continebat, ab eis conspici potuisset.« Der Turm stand nicht mit dem Kirchengebäude in Verbindung, denn der mit dem Glockengeläut beauftragte Kleriker mußte während der Nacht von seiner Lagerstätte im Innern der Kirche aus zur Erfüllung seiner Obliegenheiten die Kirchtür auf- und zuschließen. S. 248 (32) »qui cum . . . surgeret signumque moveret completoque ante lucem eodem officio rursum dormire vellet, clausis ecclesiae foribus coram sanctis martyrum cineribus supplicandi gratia se protraxit«. Die »turricula« muß, als früher sichtbar, die Kirche an Höhe überragt haben. — Über die Entstehungszeit der Kirche »Einige Bemerkungen über die Einhards-Basiliken zu Michelstadt und Seligenstadt« im »Archiv für Hessische Geschichte und Altertumskunde«. Neue Folge Bd. 3 S. 181f. I.

34) Mothes S. 72, 164 u. 165; Abbildung bei Lenoir Bd. I S. 165 Nr. 105. Der derzeitige Turm gehört in seinen unteren Stockwerken nach Mauerwerk, Gesimstrennung, sowie Licht- und Schallöffnungen zu den ältesten Glockentürmen. Warum soll er also nicht der von den Salisburgenses 626 gesehene Bau sein? Diese bei Mothes S. 164 angeführte Nachricht war mir leider nicht zugänglich.

Das Alter der Glockentürme ist sehr bestritten. Mothes S. 163ff. setzt ihre Entstehung in das Zeitalter Gregors des Großen, 590—604, Dehio I S. 564 über ein, Unger S. 30 sogar über zwei Jahrhunderte später. Weingärtner § 63 S. 62 Anm. 2 nennt sie »ziemlich aus gleicher Zeit« mit den Kirchen Ravennas vom Ausgang des 5. und der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts. Essenwein »Handbuch der Architektur« II. Teil 3. Bd. I. Hälfte »Die Ausgänge der klassischen Baukunst (Christlicher Kirchenbau)« S. 103 hält endlich die unteren vier Stockwerke bei S. Apollinare in Classe für gleichzeitig mit der 534—549 erbauten Kirche.

Vielleicht war die nachträgliche Aufführung entscheidend für die freistehende Turmform, weil die vorhandenen Kirchengebäude nirgends eine tragkräftige Unterlage darboten. Die Gewöhnung des ästhetischen Gefühls und der kirchlichen Benutzung an den Anblick und die Unbequemlichkeiten machte sie alsdann auch bei Neubauten zur

2. Die Rundtürme Irlands von unbestimmbarem Anfang bis zur Normannenzeit 1066.[35])

Die Entstehungszeit der alleinstehenden Türme — der Beginn des 7. Jahrhunderts — stimmt also (abgesehen von dem unerweisbaren höheren Alter der irischen Rundtürme) mit derjenigen der einverleibten überein. Ihre Stellung ist wechselnd; ihre Ausbreitung umfaßt neben den Ländern diesseits und jenseits der Alpen noch das irische Inselreich Der Anfang des 9. Jahrhunderts bezeichnet sodann den Übergang vom Einzel- zum Doppelturm.

C. Schlußergebnis.

Über die Entstehung und Stellung der Kirchtürme läßt sich mithin folgende Behauptung aufstellen:

Am Anfang des 7. Jahrhunderts tritt der Kirchturm als ein Bestandteil des christlichen Kirchengebäudes mit selbständiger Rolle innerhalb von dessen Gesamtaufgaben auf, und zwar gleichzeitig in der freistehenden wie in der einverleibten Form. Er ist zunächst Einzelturm, dessen Lage nicht überall bekannt ist. Freistehend kommt er an der Vorder-, Lang- und Hinterseite der Kirche, einverleibt als Vierungs- und als Frontalturm vor. Verhältnismäßig spät, erst zu Beginn des 9. Jahr-

---

Regel. Der Grundriß der nachträglich überhöhten Glockentürme steht in so vollendetem Einklang mit der späteren, das anliegende Kirchengebäude überragenden Höhe, daß diese sicherlich schon in dem Plane der Gründungsbauten gelegen hat. Das spätere Aufkommen der größeren Höhe hätte gleichzeitig eine entsprechende Verbreiterung des Grundrisses zur Folge gehabt. Die Glockentürme besitzen also von Anfang an alle Eigenschaften wirklicher Kirchtürme. Bei ausnahmsweiser Gelegenheit, wie bei S. Giorgio in Velabro, wurde die Einverleibung des Turmes nicht verschmäht.

Für die verschiedene Stellung der Glockentürme — als Regel im Vorhofe, doch auch zur Seite des Langhauses und hinter der Apsis — waren wohl weniger rituelle als örtliche Gründe, wie Verbauung der Kirche an anderen Seiten oder mangelhafter Baugrund, maßgebend.

[35]) Nach Schnaase Bd. IV S. 600 von der »frühesten Zeit« an, möglichenfalls des hl. Patricius, saec. V; nach Unger S. 46 »von nicht so außerordentlich hohem Alter«. Die englische Literatur bei Weingärtner § 28 S. 29 Anm. 1 und § 33 S. 34 Anm. 2 sowie bei Unger S. 42 Anm. 55 und S. 46 Anm. 62—66. Die Zeit ihrer Erbauung erstreckt sich, ausweislich der Verschiedenheit ihres Mauerwerks von rohem zyklopischen Verband »aus großen polygonalen und unregelmäßigen Blöcken ohne Mörtel, deren Lücken mit kleinen Steinen ausgefüllt sind«, bis zur Verblendung mit behauenen Steinen, Schnaase Bd. IV S. 599 und 600, über mehrere Jahrhunderte. Nach Schnaase, Unger und Rohault de Fleury Bd. VI S. 152 und 153 Anm. 1 sind sie wirkliche Kirchtürme. Weingärtner § 28 S. 29, § 33 S. 34 und § 63 S. 62 scheint in ihnen selbständige Grabkapellen zu sehen, an die nur zufällig späterhin einzelne Kirchen angebaut sind.

hunderts, tritt der freistehende, aber noch nicht der einverleibte Doppelturm auf.

Der Ausgangspunkt scheint für den einverleibten wie für den freistehenden Kirchturm Italien zu sein, wogegen die ältesten Beispiele der Vierungs- und Doppeltürme aus den Landgebieten diesseits der Alpen bekannt sind.

2. Der Zweck der Kirchtürme.

Daß im Laufe der Zeit die Aufnahme des Glockengeläuts sich zum Hauptzweck der Kirchtürme herausgearbeitet hat, ist unbestritten, nicht aber, daß diese Bestimmung die maßgebende Veranlassung für deren erste Einführung in die Bestandteile des Kirchenbaus war.

Über diesen Punkt stehen sich sechs Ansichten gegenüber, welche die Entstehung der Kirchtürme zuschreiben:

1. der Einführung des Glockengeläuts in den Gemeindedienst;[36])
2. Verteidigungszwecken;[37])
3. dem Bedürfnis von gottesdienstlichen Kultusstätten, besonders für den Totendienst;[38])
4. dem Lichtkultus;[39])
5. dem Bedürfnis von Warten zur Beaufsichtigung der Kirchen- und Klosteranlagen;[40])
6. symbolischen Zwecken.[41])

Die neuere Forschung wendet sich mit begründetem Recht dem zuerst genannten Standpunkt zu.

Zunächst steht fest, daß die Einführung der Glocken in den Kirchendienst vor oder (bei der Einreihung der Bauten zu Narbonne und Nantes) mindestens gleichzeitig mit der Entstehung der Türme erfolgt ist. Auf die kleinen, zur Regelung des Klosterlebens dienenden Glocken »nolae, squillae, tintinabula«,[42]) folgten schon zur Zeit Gregors von Tours Glocken »signa« mit der ausgesprochenen Bestimmung zur Ankündigung des Gottesdienstes an die außen wohnende

---

36) Unger S. 32 f., S. 44 jedoch »Beaufsichtigung der Umgebung«; Dehio I S. 565.

37) Violett le Duc »Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle« T. III »clocher« S. 286; Mothes S. 164 Anm. 285.

38) Weingärtner § 27 ff. S. 27 ff.; Essenwein »Handbuch der Architektur« II. Teil 3. Band 1. Hälfte »Die Ausgänge der klassischen Baukunst« S. 103.

39) Weingärtner § 54—58, S. 53—59; Unger S. 40—44 und 51.

40) Otte-Wernicke I S. 69 b.

41) Valentin Klein.

42) Rohault de Fleury »La messe« Bd. VI S. 145.

Laiengemeinde.[43]) Der Einwand des höheren Alters der Türme ist also hinfällig.[44])

Ein weiterer Gegengrund wird aus dem »an Wahnwitz« grenzenden Mißverhältnis zwischen der Größe der ersten Kirchtürme und der gleichzeitigen Glocken hergeleitet.[45]) Im Zeitpunkt der Nutzbarmachung des Glockengeläuts für die weit zerstreute Außengemeinde gewann die Frage nach der Ausfindigmachung des geeignetsten Mittels zur Fortpflanzung des dünnen Klanges der kleinen Glocken nach allen vier Himmelsrichtungen die ausschlaggebende Bedeutung. Die Grundbedingung — die Anbringung oberhalb des Kirchendaches — erfüllte handwerksmäßig allerdings das einfache Gerüst eines Dachreiters. Aber das geringe durch die Wirrsale der Völkerwanderung hinübergerettete künstlerische Streben hatte sich an den Kirchenbau geklammert. Wie das eigentliche Kirchengebäude, so bedurfte mithin auch der neue Bauteil für das Glockengeläut der künstlerischen Ausprägung und eine solche bot allein die Turmgestalt dar. Und wiederum nur der leiseste Schatten von Kunstgefühl mußte dessen Abmessungen nach Höhe und Grundriß nicht zu der Größe der Glocken, sondern zum Umfang des Kirchengebäudes ins Verhältnis setzen.

In dem Hinausgehen über das Gebot unbedingter Notwendigkeit liegt das unterscheidende Merkmal zwischen bloßen Nützlichkeits- und Kunstbauten. Überschritten nicht die altchristlichen Basiliken das Maß des Erforderlichen und selbst des Zweckmäßigen gerade in bezug auf die Höhe? Warum soll nun das gleiche Sachverhätnis bei den Kirchtürmen so besonders befremdend und vernunftwidrig sein?

Befördert wurde das Streben nach künstlerischer Ausgestaltung der Glockenträger unzweifelhaft durch die mystische, den Glocken entgegengebrachte Verehrung. Weit über die Bedeutung als »akustischer Telegraph«,[46]) wuchsen sich die letzteren zu einer Art von hilfreichen Lebewesen aus, wie dies schon beim Regierungsantritt Karls des Großen in

[43]) Otte »Glockenkunde« S. 3 und Anm. 1—3. Den Zweck der Versammlung der Außengemeinde betont Venantius Fortunatus, Carminum liber II, Mon. Germ. auct. antiq. IV, I S. 38 und 39, Vers 41 ff.:

»assiduis monitis ad pascua salsa vocatus
grex vocem agnoscens currit amore sequax;
miles ad arma celer, signum mox tinnit in aures,
erigit excurso membra sopore toro,
advolat ante alios, mysteria sacra requirens
undique quisque suo templa petenda loco.«

[44]) Weingärtner § 27 S. 28.

[45]) Weingärtner § 27 S. 28.

[46]) Unger S. 34.

der Glockentaufe (später sogar mit Namengebung und Auswahl von Gevattern) seinen unzweideutigen Ausdruck fand.[47]) Zwar treten die Glocken urkundlich zunächst nur als Beschützerinnen gegen Hagel und im 9. Jahrhundert noch als Vermittlerinnen der Lobpreisungen Gottes auf.[48]) Aber bei ihrer vollen, die Taufe veranlassenden Persönlichkeit werden sie schon gleichzeitig ihren nachmaligen umfangreichen Wirkungskreis als Überbringerinnen des Gebetes an Gott, als Helferinnen bei Krankheiten und Seuchen, gegen Mißwuchs und Feuersgefahr und gegen feindliche Angriffe, als Rächerinnen der auf sie geschworenen Meineide und dergleichen in ausgedehnter Weise angetreten haben.[49]) Eine allgemein verbreitete Erscheinung im karolingischen Zeitalter besitzt natürlich eine erheblich frühere Geburtsstunde. Nun gab gerade die Entstehungszeit der Kirchtürme für das Eindringen von allerhand heidnischen Erinnerungen und abergläubischen Vorstellungen den wohlgepflegtesten Nährboden ab.

Die Widerlegung dieser Einwände wird nun durch positive Beweise ergänzt und zwar aus den zuverlässigsten Quellen für die Ergründung geschichtlicher Wahrheit, nämlich einmal aus den gleichzeitigen oder wenigstens für sichere Kunde nahe genug stehenden Schriftstellern und sodann aus der baulichen Beschaffenheit der ältesten Kirchtürme.

Die schriftlichen Aufzeichnungen bezeichnen nur ein einziges Mal einen Turm, bei S. Michele in Affricisco zu Ravenna, als Grabmal für einen Todesfall des Jahres 545.[50]) Aber die Kunde rührt von einem zwar wohl unterrichteten, aber drei Jahrhunderte späteren Schriftsteller her, der bestenfalls den nachträglichen Aufbau eines Turmes über einer bereits vorhandenen Grabstätte im Auge hat. Ein Rückschluß auf die Ursprungsbestimmung der Türme wird daher nur durch die Unterstellung der nachträglichen Überbauung des Grabes mit einem Turme aus dem Grunde vermittelt, weil diese Bauform inzwischen zwecks Kennzeichnung hervorragender Grabdenkmäler zur Einführung gelangt war.

Gleichfalls nur einmal vermittelst der Inschriften des Planes von St. Gallen um 820 wird den Kirchtürmen die Eigenschaft als Kapellen

---

47) Capitulare von 789, Mon. Germ. leg. I S. 69 »ut clocas non baptizent nec cartas per perticas appendant propter grandinem«. Nicht die Glockentaufe überhaupt wurde verboten, sondern nur »propter grandinem«, um sie zum Schutzmittel gegen Hagel einzusegnen; Otte, »Glockenkunde« S. 9.

48) Siehe Anm. 24 bei St. Lorenz zu Tibur »ad resonandum laudem dei«.

49) Das Nähere: Unger S. 34f. und Otte »Glockenkunde« in den Kapiteln II S. 8f., III S. 17f. und VI S. 79f. Die Kirche hat trotz des Ausdrucks »baptizare« und des von der menschlichen Taufe entlehnten Weihe-Ritus die Gleichstellung der Glocken- mit der menschlichen Taufe nicht geradezu gelehrt, aber die diesbezügliche Volksvorstellung eher befördert als unterdrückt.

50) Siehe Anm. 30.

und zugleich als Warten zugelegt.[51]) Die Zeichnung des Baurisses gewährte nicht viel Raum für Beischriften. Wie nun, wenn der Verfertiger aus diesem Grunde den ein für alle Male feststehenden Zweck als Glockenträger fortließ und nur die beiden ungewöhnlichen Neuerungen einschrieb? Denn daß die Türme damals ganz allgemein das Kirchengeläut trugen, geben nicht weniger als acht Schriftsteller an.[52]) Zu diesem erdrückenden Übergewicht der Zahl tritt bei dem Hinaufreichen der Nachrichten bis ins 8. Jahrhundert der Vorzug des höheren Alters. Und zum Überfluß kann schon die älteste Erwähnung bei S. Vandrille, 734 bis 738, die Unterbringung der Glocken in den Türmen als eine allgemeine Sitte — ut moris est ecclesiarum — hinstellen.[53])

Aber auch der letzte Zweifel schwindet vor dem baulichen Befunde der Türme. Die Anbringung der kleinen, durch eine mittlere Stütze getrennten Schallöcher ist für jede andere Aufgabe als die Aufnahme der Glocken teils widersinnig (für Grabdenkmäler), teils wenig zweckdienlich (für die einen freien Umgang beanspruchenden Warten). Die Reihe dieser Schallöffnungen aber beginnt bereits mit einem ursprünglichen Geschoß des ältesten zeitlich bestimmbaren Turmes von S. Giovanni e Paolo in Rom um 624.[54]) Die nur wenig älteren Glockentürme der Basilica Ursiana und von S. Giovanni Battista zu Ravenna tragen allerdings die gedoppelten Schallöffnungen erst in ihrer nachträglichen Überhöhung,[55]) doch hat für diese Erscheinung wohl nur eine länger anhaltende Bauunterbrechung des ursprünglichen Planes und nicht das nachträgliche Auftreten neuer Gesichtspunkte den Grund abgegeben.

Die Lichtzufuhr für die Treppen besorgten anfänglich einfache schmale Fenster. Erst die spätere Zeit bediente sich hierfür aus Gründen größerer Prachtentfaltung auch der gekuppelten Form in den höheren Teilen.

Auch die Rundtürme Irlands entziehen sich der Aufgabe als Glockenträger nicht.[56]) Die Schallöcher der Obergeschosse und der Rest des

[51]) Siehe Anm. 32.

[52]) Bei S. Vandrille 734—738 Anm. 10: Centula 793—798 Anm. 12; St. Peter zu Fontanelle 823 Anm. 14; in Spanien Anm. 15; in St. Gallen Anm. 17 und Bobbio Anm. 18. Sodann St. Peter in Rom 750 Anm. 31 und Ober-Mulinheim-Seligenstadt 827 Anm. 33.

[53]) Die Bezeichnung »campanarium, campanale« für turris findet sich zuerst bei dem Monachus Sangallensis 883, Mon. Germ. S. S. II S. 774 liber I cap. 29 »quod (sc campanam) ille . . . iussit in »campanario« suspendi«. Sodann in den »Miracula S. Richarii« auctore Angelramno gest. 1045, Mabillon, Acta Sanctorum, T. III S. 460 »His Paschae in feriis templi »campanal« adivit, signi disruptum funem religare rogatus«.

[54]) Siehe Anm. 34.

[55]) Mothes S. 164 und 165.

[56]) Schnaase Bd. IV S. 600; Unger S. 46; Rohauld de Fleury Bd. VI S. 152 und 153 Anm. 1.

Glockenstuhles in Ardmore sind vielleicht das Ergebnis einer späteren Überhöhung.[57]) Ihr Name Clochtheach oder Cloghochd = Glockenturm könnte dagegen schon aus der Ursprungszeit herrühren, da das Wort »cloca« für signum schon in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts zu Bonifacius Lebzeiten vorkommt.[58]) Ferner herrschte in Irland die Sitte des Totengeläuts beim Ableben von Klosterbewohnern, wobei der Schall der unbedeutenden Glocken trotz Mauern, Wald und Hügel weit in die Umgegend hinein hörbar war.[59]) Die letzteren müssen also in hoher Lage, d. h. in Türmen gehangen haben. Bei der behaupteten Eigenschaft der Rundtürme als bloßen Totenkapellen,[60]) müßten sich die anspruchslosen irischen Klöster zwei verschiedene Arten von Türmen und noch dazu auf demselben Gebiet des kirchlichen Lebens, nämlich der Verehrung der Verstorbenen, erlaubt haben. Auch die feste Aufführung aus Stein, wodurch der Turm das hölzerne Kirchlein überlebte, widerspricht dem Zwecke des Glockenträgers nicht. Für einen durchweg steinernen Aufbau fehlten die Mittel. Die Roheit der Zeit forderte jedoch eine verteidigungsfähige Zufluchtsstätte. Der geeignetste Bestandteil hierfür war der Glockenturm, welchem deshalb mit dieser neuen Aufgabe auch die feste Bauart gegeben wurde.[61])

Es erübrigt nun noeh die Entkräftung der für die sonstigen Entstehungsursachen der Kirchtürme angeführten Beweise.

1. Die Kirchtürme als Kultusstätten, namentlich für den Totendienst.[62])

---

57) Weingärtner § 33 S. 34 und § 57 S. 58 gegen Unger S. 46.

58) »Bonifacii epistolae« ed. Würdtwein Brief 124 S. 311 »clocam qualem ad manum habui«.

59) Bollandisten, Januarii tom. II, zum 31. Januar »de Aidano sive Maedoco, episcopo Fernensi in Hibernia« (um 620) cap. VIII S. 1119 »alio tempore cum S. Maedhoc in finibus Numonensium, scilicet in Hua Corneill prope monasterium S. Ithae esset .... audivit campanas multum sonantes et cum interrogasset vir Dei, quid hoc esset, dictum est ei quod alumna S. Ithae tunc mortua esset, quam famula Dei valde adamavit« — Beda venerabilis (gestorben 725) »Historia ecclesiastica Gentis Anglorum« Cantabrigae 1644, liber IV cap. 23 S. 325 »haec .... audivit subito in aere notum campanae sonum, quo ad orationes excitari vel convocari solebant, cum quis eorum de seculo fuisset evocatus«. Der Vorfall spielte sich beim Ableben der 680 gestorbenen hl. Hilda, Äbtissin von Streaneshalh, ab. Diese Stelle enthält auch die früheste Bezeichnung der Kirchenglocken mit »campana«.

60) Weingärtner § 28 S. 29 und § 33 S. 34.

61) Otte-Wernicke Bd. I S. 70 nimmt das umgekehrte Verhältnis an, nach welchem die Rundtürme zuerst als Warten und Zufluchtsstätten dienten, während das kleine Blechglöckchen eine nebensächliche Beigabe war.

62) Weingärtner widerlegt sich im Laufe seiner Erörterungen unbewußt selbst. Gemäß § 27 S. 28 und § 68 S. 67 besitzt die von Venantius Fortunatus besungene Hauptkirche von Nantes im 6. Jahrhundert die ältesten bekannten Kirchtürme. Das

Dieser Entstehungsgrund wird hergeleitet

a) aus der Gemeinsamkeit einmal der Form und sodann des hl. Michael als Schutzpatrons mit den alleinstehenden turmartigen Grabkapellen.[63]

Für die Wahl der Turmform als künstlerischen Ausdruck des Glockenträgers nach dem orientalischen Vorbild der Feuertürme der Sassaniden oder der buddhistischen Stupas fehlt der geschichtliche Beweis. Nach der diesseitigen Zeitstellung für die ältesten christlichen Kirchtürme zu Beginn des 7. Jahrhunderts können die erheblich jüngeren Minarets (das Wort »minar« heißt »Feuerturm«) nicht das verbindende Mittelglied gebildet haben, da deren ältestes Beispiel erst durch Chalif Walid II. 705 bis 717 an der Moschee von Damaskus errichtet worden ist.[64]

Vorbild für die hier getroffene Anordnung zweier Portaltürme gab nach § 70—72 S. 69 bis 72 die gleichartige Form der Stadttore, insbesondere von Rom, ab. Die von zwei Türmen flankierten Stadttore dienten schon vor der Einführung der Kirchtürme zum Wappenbild, also zur allegorischen Darstellung, der städtischen Gemeinwesen. Wie nun diese letzteren aus der weltlichen Bürgerschaft, der civitas, bestanden, so war die Kirchengemeinschaft aus der geistlichen Bürgerschaft, der civitas dei, zusammgesetzt. Das Sinnbild der ersteren erschien daher auch für die letztere geeignet und zur Verkörperung dieses Berührungspunktes wurde die Gestalt der Stadttore auf die Eingangsseite der Kirche übertragen. Weingärtner stellt also eine doppelte Grundlage für die Entstehung der Kirchtürme auf: zuerst mit emsigen Bemühen die turmartigen Grabkapellen und dann mit einem Male die Stadttore. Nun haben die Verteidigungstürme der letzteren wohl viele Menschenleben gekostet, aber sie waren niemals Begräbnisplätze, noch weniger allgemeine Kultusstätten. Zwar ist die Übertragung einer Form auf einen anderen Zweck denkbar. Vielleicht will also Weingärtner den Kirchtürmen auch bei der Herleitung von den Stadttoren die Bestimmung zum Totenkultus gewahrt wissen. Aber die Nachbildung wird sich doch stets an ein Vorbild wenden, bei welchem auch der innere Zweck einige Berührungspunkte aufweist. Bei der Anlehnung an die Stadttore, deren innerstem Wesen die Benutzung als Grabstätte widerstreitet, können darum die Kirchtürme niemals als solche gedient haben.

Nach § 71 S. 70 trat zur Zeit von Otfrieds Christ 870 die Burg an die Stelle der Stadt, weil eine civitas nur noch im Schutze einer solchen denkbar war. Bei der Herleitung und dem Vergleich mit den Stadt- und nunmehr Burgtoren hätte gleichzeitig der Doppelturm zu beiden Seiten der Kirchentür vor dem einfachen Turmbau über oder neben dieser, als der gebräuchlichen Form des Burgtores, das Feld räumen müssen.

[63]) Weingärtner § 28 S. 29 und § 45—48 S. 44—48.

[64]) Weingärtner § 56 S. 56 stellt die Ableitung des christlichen Turmbaus von den Minarets als feststehende Tatsache hin. Die übrigen diesbezüglichen Ansichten werden nur als Mutmaßungen aufgestellt. Unger, der S. 37f. wegen der Ähnlichkeit der religiösen Anschauungen im allgemeinen und der abergläubischen Verehrung der Glocken im besonderen schon das Kirchengeläut aus dem Buddhismus ableitet, weist S. 48ff. auch die Kirchtürme auf den Weg von dem Kutab Minar bei Delhi bzw. dem Feuerturm Firuz Abad in Farsistan über das Minaret Walids II. zu Damaskus, weil er S. 28 den ältesten Kirchturm erst in dem Turmbau Stephans II. an der Peterskirche zu

Die Entstehung der Kirchtürme fällt allerdings in die Zeit eines baulich so tiefen Niederganges, daß die Erfindung neuer Formen aus eigener Schaffenskraft ausgeschlossen erscheint. Das neu entstandene Bedürfnis der Unterbringung des Glockengeläuts mußte daher eine Anleihe bei bereits vorhandenen Vorbildern erheben. Der Zweck verlangte ein hohes Gehäuse über schmalem Grundriß. Solche Baulichkeiten wies aber die einheimische Baukunst nicht nur auf weltlichem Gebiet in den Leuchttürmen und Stadtbefestigungen,[65]) sondern auch mit religiösem Hintergrund in den turmartigen Grabdenkmälern auf.[66]) Warum sollte also der Blick ins Weite schweifen, wenn der gesuchte Anhalt in der Nähe lag?

Von den turmartigen Gebilden des Altertums sind nun nach Ausweis des Grabdenkmals Theodorichs des Großen zu Ravenna vor 526 die Grabdenkmäler zuerst in den Dienst der christlichen Kirche getreten und nach dem Beispiel von St. Michael zu Fulda 822 für den Abt Eigil, Schwarzrheindorf 1151 für den Kölner Erzbischof Arnold von Wied und von dem etwa gleichzeitigen Göllingen bei Frankenhausen unter steter Beibehaltung der zentralen turmähnlichen Form durch viele Jahrhunderte in Gebrauch geblieben. Der Schutzpatron dieser selbständigen Grabkapellen war der hl. Michael.[67]) Auf der anderen Seite war diesem Erzengel auch die Beschirmung der eigentlichen Kirchtürme, nachweisbar allerdings erst vom 9. Jahrhundert ab, übertragen.[68])

Mit einiger Berechtigung spricht diese doppelte Übereinstimmung in der äußeren Form und der Schutzherrschaft für eine Herleitung der späteren Kirchtürme aus den früheren tumartigen Grabkapellen.

Rom 770 erblickt. Dehio I S. 564 vermutet als Grundlage der Kirchtürme eine nach dem Untergange der griechisch-römischen Kulturherrschaft einsetzende Zeitströmung aus dem Morgenlande, welches von Alters her den Turmbau im Gegensatz zu der abendländischen Beschränkung auf das weltliche Gebiet gerade in den Dienst der Religion gestellt hatte. Auf diesem gemeinsamen Boden entsprossen als zwei selbständige und von einander unabhängige Triebe die christlichen Kirchtürme und die mohammedanischen Minarets etwa gleichzeitig »ein paar Menschenalter« vor 734—738.

[65]) Dehio I S. 564.

[66]) Weingärtner § 46 und 47 S. 45—47.

[67]) Schannat »Historia Fuldensis« Codex Probationum, ex vetere membrano (endend mit dem Tode des Abtes Helmfried 916) S. 2: »Sed et aliam Ecclesiam in Cymeterio rotundam mira arte »typice« composuit .... quam »jure« in honorem Sancti Michaelis dedicari statuit.«

[68]) So sind dem Erzengel Michael (und Gabriel) die Türme auf dem Bauplan von St. Gallen 820 geweiht; ferner der Turm Witigowos 991 zu St. Maria zu Mittelzell »Purchardi carmen de gestis Witigowonis abbatis« Mon. Germ. S. S. IV S. 361 Vers 401—403:

»Mox ut septem devenit circulus anni
Altius arrectam sursum construxerat aulam
Sancte dicata tibi, Michahel, archangele Christi.«

Zunächst braucht indes mit der äußeren Schale nicht der innere Kern mit übernommen worden zu sein. Trotz der Entlehnung der äußeren Gestalt konnten die Türme bei der Verbindung mit Kirchengebäuden den inneren Zweck als Begräbnisstätten abstreifen.[69] Bei einem bloßen Heranrücken der selbständigen Grabkapellen an die für den allgemeinen Gottesdienst bestimmten Kirchen ohne Umwandlung ihrer Aufgabe fehlte jeder Grund für eine Abänderung ihrer Bildungsweise. Aber die eigentlichen Kirchtürme nahmen sofort eine durchgreifende Umgestaltung vor, durch welche — unter vollständiger Veränderung des Gesamteindruckes — die breiten und etwas gedrückten Verhältnisse zu schlanker Höhe aufwuchsen. Der Vergleich des Grabmals Theodorichs mit dem Unterbau der Türme an der Basilica Ursiana zu Ravenna oder S. Giovanni e Paolo zu Rom führt überzeugend vor Augen, daß das grundverschiedene Aussehen auf einer völligen Umwandlung der Zweckbestimmung beruhen muß.

b) aus den in den Kirchtürmen angebrachten Kapellen und Krypten.[70]

Die Reihe der Kapellen beginnt erst mit dem Bauriß von St. Gallen und endet in der gotischen Zeit.[71] Das Vorkommen von Krypten ist zweifelhaft. Von den beiden hierfür angeführten Beispielen scheidet Göllingen schon deshalb aus, weil hier kein Kirchturm, sondern eine selbständige Grabkapelle vorliegt.[72] In Canterbury scheint dagegen die Krypta gerade bei der nachträglichen Aufführung des Turmes darüber, also wegen der Unvereinbarkeit der beiderseitigen Zweckbestimmungen, außer Betrieb gesetzt worden zu sein.[73] Nur für Kultstätten im allgemeinen, nicht aber für die Totenbestattung können daher die Turmkapellen ins Feld geführt werden.

Die ursprüngliche Kultbestimmung der Kirchtürme ist selbst nach dem Zugeständnis ihres Verfechters sehr bald durch die andere als Glockenträger abgelöst worden.[74] Die Tatsache der Zugehörigkeit der

[69] Grabmal und Glockenträger sind ausweislich der alsbaldigen Glockenbenutzung bei Begräbnissen, Anm. 59, keine unüberbrückbaren, die Übertragung der Form ausschließenden Gegensätze, Anm. 62.

[70] Weingärtner § 27 S. 27 u. 28, Schlußabsatz, § 31 S. 31 u. § 34 S. 35.

[71] Otte-Wernicke, Bd. I S. 79 Anm. 1.

[72] Otte, Romanische Baukunst S. 559; Unger S. 47 u. 48.

[73] Unger S. 47.

[74] Weingärtner § 33 S. 33 u. § 63 S. 61 schon in der »romanischen Zeit«, wozu nach § 27 S. 28 das »karolingische Zeitalter« noch nicht gehört. Trotzdem werden § 65 S. 64 der nach seiner Ansicht 837 erbauten Kirche von Hirschau mehrere »Glockentürme« zugeschrieben. Dagegen fällt nach § 67 S. 67 die Ausstattung der Kirchen mit vier Türmen — also nach dem Beispiel von St. Michael zu Hildesheim der Beginn des 11. Jahrhunderts — bereits in die Zeit, welcher die Kultbedeutung der Türme abhanden gekommen ist. Endlich wird § 72 S. 72 das Ende der Kultbedeutung als zusammenfallend mit der Umwandlung der isolierten Turmstellung in doppelte Frontaltürme hin-

erdrückenden Mehrzahl der Kapellen erst zu dieser zweiten Entwicklungsstufe wird dadurch aus dem Wege geräumt, daß die Kapellen als die vereinzelten in die neue Zeitströmung hinübergenommenen Überreste der abgestorbenen Richtung hingestellt werden.[75] Aber wie lassen sich spätere Erscheinungen als die Abkömmlinge eines Urzustandes ansehen, wenn dieser selbst in seinen eigenen Denkmalen keine Spuren davon hinterlassen hat?[76]

Die noch in das Zeitalter der behaupteten Urentwicklung der Kirchtürme fallendenden Rundtürme Irlands weisen weder die behaupteten, auf Kapellen hindeutenden Apsiden noch kryptenartige Unterkirchen auf.[77] Die im ersten Oberstock gelegene und durch wegziehbare Leitern zu erreichende Eingangstür ist im Mittelalter Gemeingut aller Zufluchtsstätten.[78] Bloß um der gleichen Erscheinung bei spärlichen späteren Grabkapellen willen kann doch nicht aus jedem hochliegenden Eingang auf eine darunter befindliche Krypta geschlossen werden.[79]

Die ungezwungene Erklärung der Kapellen liegt vielmehr darin, daß das Kirchengeläut den vollen Raum der Türme weder im Stiegenhause noch selbst in der Glockenstube beanspruchte. Der wohlüberlegte und auf Platz- und Kostenersparnis gerichtete Sinn des Mittelalters schritt daher zur vollen Ausnutzung der Turmräumlichkeiten zu allerhand Nebenzwecken, wie zu Kapellen und Altären, von denen man nie genug haben konnte,[80] zu Schatzkammern, Archiven, Sakristeien, und selbst zu Leuchtfeuern zur Ankündigung der Lage eines in unwegsamer Gegend gelegenen Klosters für nächtliche Reisende.[81] Unter diesem Gesichtspunkt stellen sich auch die einzigen in die behauptete Urzeit, jedoch in deren Ende fallenden Kapellen in St. Gallen als der erste Flügelschlag einer neuen Entwicklung dar.

2. Die Kirchtürme als Warten und Verteidigungsanlagen.

Gleichfalls nur gelegentliche Nebenzwecke, was für die Verteidigungsanlagen schon aus der Beschränkung auf vereinzelte Ländergebiete, das

---

gestellt, deren ältestes Beispiel nach § 68 S. 67 die Hauptkirche von Nantes aus dem 6. Jahrhundert ist. — Ein wahrer Rattenkönig von Widersprüchen und ein sprechendes Beispiel für das von Denkfehlern strotzende Buch.

[75] Weingärtner § 33 S. 33.

[76] Weingärtner wird sich der Beweiskräftigkeit dieser Schlußfolgerung umsoweniger entziehen können, als er sich ihrer § 73 S. 73 selbst zur Entkräftung der Entstehung der Kirchtürme aus Verteidigungsrücksichten bedient.

[77] Unger S. 45—47 gegen Weingärtner § 28 S. 29 u. § 33 S. 34.

[78] Schnaase Bd. IV S. 600.

[79] Weingärtner § 33 S. 34.

[80] Schon der Plan von St. Gallen von 820 weist deren 17 in allen nur geeigneten Teilen des Kirchengebäudes auf.

[81] Schnaase Bd. IV S. 600; Dehio I S. 586; Unger S. 58.

mittlere Frankreich, die Normandie und England, hervorgeht.[82]) In Frankreich gaben die Einfälle der Normannen und demnächst der Kampf der Abteien gegen die weltlichen Großen seit dem Ausgang der Karolingerzeit, in England der Schutz der festländischen Eroberer gegen die Auflehnung der einheimischen Angelsachsen seit 1066 die Veranlassung. Das älteste erhaltene Beispiel ist die sog. Tour Charlemagne an der Nordseite des Querschiffes von S. Martin in Tours 1014.[83])

Das festungsartige Aussehen verflüchtigte sich manchmal zur baulichen Zierform ohne wirklichen Hintergrund, wobei die Symbolik, welche in dem Kirchengebäude das Bollwerk gegen die höllischen Angriffe verkörpert sah, der zwecklos gewordenen Gestaltung die verlängerte Lebenskraft verlieh.[84])

3. Die Kirchtürme als Träger eines Lichtkultus.

Zuvörderst sei festgestellt, daß sich keine Spur einer Beleuchtungsvorrichtung auf den ältesten Kirchtürmen erhalten hat. Nicht einmal bei den selbständigen Grabkapellen können die Bohrlöcher auf dem Scheitel des Theodorich-Denkmals[85]) oder die Röhren in der Wölbung von Montmorillon im Poitou[86]) und St. Michael zu Fulda[87]) als Grundlage eines Leuchtbehältnisses gedient haben, weil die beständige Gelegenheit für den zur Unterhaltung der Flamme erforderlichen Aufstieg fehlte.

Nach den Schriftquellen besaßen vielleicht die Kirchtürme von Laon 675[88]) und Bobbio[89]) eine Beleuchtungsvorrichtung. Aber der vor Laon ausbrechende Schrecken vor der plötzlichen Lichterscheinung bekundet gleichfalls nur einen selten angebrachten Nebenzweck.

Der Inhalt des Lichtkultus soll entweder der Hauptsache nach in das Gebiet der Totenverehrung fallen[90]) oder nur einen Bestandteil des allgemeinen, teils zur Erhöhung der Feierlichkeit, teils zur Ehrung Christi und der Heiligen, teils endlich als Sinnbild der Reinigung und Erleuchtung

[82]) Dehio I S. 586 u. Anm. 1; Otte-Wernicke S. 16—19 u. S. 70 Anm. 2; Unger S. 57; Weingärtner § 73 S. 72. In Deutschland nur der festungsartige Aufsatz des Westturms in Münstermaifeld aus dem 13. Jahrhundert und vielleicht St. Georg zu Köln a. Rh., saec. 11.

[83]) Dehio I S. 586; Von dem Westturm von S. Germain des Près aus saec. 9 ist nur das Erdgeschoß bekannt, seine festungsartige Ausgestaltung also nur Vermutung.

[84]) Weingärtner § 73 S. 74 bezweifelt zu weitgehend, daß »auch nur ein einziger Kirchturm auf Gottes Erdboden zugleich mit der Absicht, im Notfalle Festungsturm zu sein, errichtet worden ist.«

[85]) v. Quast »Die altchristlichen Bauwerke Ravennas« S. 24.

[86]) Schnaase Bd. IV S. 545.

[87]) Weingärtner § 39 S. 40 u. § 57 S. 58.

[88]) Unger S. 41; Anm. 9.

[89]) Nach einer zweifelhaften Lesart; Unger S. 40; Anm. 18.

[90]) Weingärtner § 52—54 S. 52—54.

dienenden Lichterdienstes bilden.[91]) Nach der ersten Ansicht waren die Kirchtürme Totenleuchten und die nachmaligen »lanternes des morts«, vorzüglich auf westfranzösischem Boden, die letzten verkümmerten Ausläufer dieser Entwicklung, nach der zweiten Leuchttürme, die ihre Bezeichnung als »phari« an die turmartige Gestalt der Kirchen-Kandelaber abgegeben haben.

Beide Gebäude aber stürzen in sich zusammen. Die »lanternes des morts« gehen erst später aus der Gestalt einfacher Säulen und Pfeiler und nur bei vereinzelten großartigeren Bauten in die Turmform über.[92]) Der Kirchturm gibt also nicht den Ausgangspunkt ihrer Entwicklung ab. Ein Rückschluß von ihnen aus auf die ursprüngliche Zweckbestimmung und Ausstattung der letzteren ist somit nicht zulässig.

Nicht die schlanken Standleuchter »candelabra, cereostati«, sondern die mit einer größeren Anzahl von Lichtern oder Lampen besetzten, von der Decke herabhängenden Kronleuchter hießen sodann »phari, pharicanthari, coronae«.[93]) Der zur Bezeichnung als Leuchttürme führende Vergleichungspunkt lag also nicht in der Turmgestalt, sondern in dem von der Höhe herunterstrahlenden Lichtglanze. Bei der Bezeichnung schließlich der gotischen Türmchen auf den Strebepfeilern als Fialen (= Leuchter) hat wohl eine unmittelbare Ableitung ohne das Mittelglied der Kirchtürme von der Gestalt aber nicht von der Aufgabe der Standleuchter stattgefunden.

Ebenso scheitert der Schluß auf Lichteinrichtungen aus der uralten, die irischen Rundtürme zu Feuertempeln der Druiden stempelnden Volkssage daran, daß diese angeblichen Überlieferungen von Mund zu Mund sich in eine Mutmaßung der neueren Gelehrsamkeit auflösen.[94]) Und endlich konnten auch die mohammedanischen Minare wegen ihrer jüngeren Geburtsstunde ihr ursprüngliches Wesen als Feuertürme nicht an ihre christlichen Zwillingsgebilde abgegeben haben.[95])

4. Die Kirchtürme als Träger symbolischer Gedanken.

Die heutige Wissenschaft räumt der Symbolik keine formenbildende Kraft mehr ein. Allegorien konnten daher keine Kirchtürme schaffen,

---

91) Unger S. 43ff.

92) Unger S. 41; Otte-Wernicke Bd. I S. 387f.

93) Otte-Wernicke Bd. I S. 156 Nr. 36; Anastasius Bibliothecarius bei Silvester III 313—334: »(Constantinus magnus) et haec dona constituit . . . . . Phara coronata 10 pensantes singula libras octonas. Phara aerea 20 pensantes singula libras tricenas.« Bei der Verwendung der Stand- und Kronleuchter schon im 4. Jahrhundert könnten also höchstens umgekehrt die Kirchtürme Namen und Wesen von jenen entlehnt haben.

94) Unger S. 42 u. Anm. 55 gegen Weingärtner § 54 Schlußsatz S. 54.

95) Weingärtner § 56 S. 56 u. 57; Unger S. 42.

sondern sich nur nach ihrer Einführung an deren Fersen heften und vielleicht ihre Lebenskraft verlängern.[96])

II. Der Westbau der Aachener Palastkapelle.

Bezüglich der Unterbringung des Kirchengeläuts lag also während der Regierungszeit Karls des Großen die Sache folgendermaßen: Abgesehen von unaufwendigen, sich mit Dachreitern begnügenden Bauten, stand hierfür die Verwendung von Kirchtürmen fest. Die Platzfrage — ob freistehender oder einverleibter, Zentral- oder Frontal-, einfacher oder Doppelturm — war dagegen noch in vollem Fluß.

Der Westbau der Palastkapelle Karls des Großen zu Aachen, 796—804, besteht aus einer im Grund- und Aufriß dreiteiligen Anlage. Im Grundriß ist der vorspringende quadratische Mittelbau im rückwärtigen, mit dem sechszehnseitigen Umgang der Kapelle gebildeten Winkel von zwei, den mächtigen Verhältnissen des ersteren gegenüber unbedeutenden Rundgehäusen flankiert. Im Aufbau enthält der Mittelbau im Untergeschoß den Eingang zur Kirche, darüber die Vorhalle zur kaiserlichen Hofloge und im obersten Stockwerk einen tonnengewölbten, nach drei Seiten mit festen Mauern abgeschlossenen und nur nach Westen mittels eines einzigen großen Bogens geöffneten Raum. Dieses Stockwerk findet seinen wagerechten Abschluß in der Höhe des ursprünglichen Kranzgesimses der Kuppel des eigentlichen Kirchengebäudes. Die mittels durchgehender Gesimse in die gleichen drei Stockwerke geteilten und bis zu derselben Höhe hinaufgeführten Rundgehäuse beschränken sich lediglich auf die Aufnahme der Treppen zu den verschiedenen Stockwerken des Mittelbaus.[97])

[96]) Weingärtner § 55 S. 54.

[97]) Mertens »Über die karolingische Kaiserkapelle zu Aachen« in Försters allgemeiner Bauzeitung 1840 S. 138—140 u. Bl. 340. Nach Dehio I S. 570 (Textfigur) sind die Rundgehäuse zu Unrecht bloß zweigeschossig gebildet. Das dritte Obergeschoß des mittleren Hauptbaus bedurfte doch gleichfalls eines Treppenzuganges. Die Steintreppe ist auch, ausweislich der überall gleichen Beschaffenheit, im Gründungsbau bis zu dessen Fußboden hinaufgeführt worden (Mertens S. 139 Tafel 340 »Durchschnitt« in der Tür auf der Nordseite der Hoflogenvorhalle mit Recht gegen Dehio Tafel 40, 2 sichtbar gemacht). Die senkrechten Seitenwände der Treppengehäuse mußten deshalb noch um das Maß der Eingangstür höher hinaufgeführt werden, also wenigstens die untere Hälfte des dritten Stockwerks im Mittelbau begleiten. Sie sind aber über dieses unerläßliche Bedürfnis hinaus bis zu dessen voller Höhe aufgemauert worden, da das leicht erkennbare karolingische Mauerwerk »aus glatten, 3 bis 5 Zoll hohen Steinschieferstücken mit gehörig vielem Mörtel aufgemauert, welcher mit Ziegelstücken vermengt ist« (Mertens S. 142; Otte, Roman. Baukunst, S. 84; Dehio I S. 154) auch an den Treppengehäusen erst hier endet.

Otte, »Roman. Baukunst« S. 83 und Otte-Wernicke Bd. I S. 69 halten ohne Angabe von Gründen das gesamte dritte Stockwerck des Westbaus nicht für ursprünglich.

Das dritte Obergeschoß dieses letzteren wird allgemein für die Glockenstube gehalten.[98] Hat diese Annahme nun ihre Berechtigung?

Dem gesamten Westbau kann zunächst die Eigenschaft eines Turmbaus trotz seiner Massigkeit und des Zurückbleibens hinter der Höhe der Hauptkuppel[99] insofern allenfalls zugesprochen werden, als er durch die Art und Weise seiner Anfügung an den Zentralbau turmartig wirkt. Von diesem Gesichtspunkte aus stand also der Ausnutzung des Obergeschosses zur Glockenstube nichts im Wege. Aber der Baumeister Karls des Großen war nach den Baugewohnheiten seiner Zeit und seines Heimatlandes für die Unterbringung des Kirchengeläuts nicht an die einverleibte Turmform gebunden. Nun hätte er sich gegen die Gunst der ihm nach allen Himmelsrichtungen freies Schallfeld gewährenden Umstände schwer versündigt, wenn er den Glockenklang nach drei Seiten durch dicke Mauern abfing. Und selbst nach der vierten Seite quoll der Ton, sobald der Glockenstuhl nicht im äußeren Bogen angebracht, sondern mehr nach der Mitte des tonnengewölbten Raumes zurückgerückt war, aus einem sehr ungünstig geformten Schalltrichter hervor.

Schon die ältesten Glockentürme Italiens befolgen den naturgemäßen Grundsatz der nach allen vier Windrichtungen angebrachten Schallöffnungen, die im karolingischen Zeitalter bereits ausnahmslos die gekuppelte Form angenommen haben.[100] Auch der Zentralturm von Germigny des Près 806 schließt sich der gleichen Bildungweise an.[101] Selbst Centula, 793—798, würde im Falle der Richtigkeit der alten Abbildung bei Petavius für die Verbreitung des Glockenschalles allseitig jedoch durch Bogenstellungen statt durch Doppellucken Sorge getragen haben.[102] Auf deutschem Boden treten zwar in der Folgezeit einzelne nur einseitig mit Schallöffnungen versehene Glockenstuben und noch dazu bei Nachbildungen der Aachener Palastkapelle auf — Corvey und Münstermaifeld aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts.[103] Der Grund beruhte hier jedoch nicht auf einem freiwilligen Verzicht, sondern auf der dadurch geschaffenen Zwangslage, daß einmal das Vorbild des Aachener Zentralbaus auf basilikale Langhausbauten übertragen, andererseits über die Dreizahl der Geschosse nicht hinausgegangen wurde. Das unmittelbar an die Rückseite des

---

98) Dehio I S. 571; Otte, »Roman. Baukunst« S. 83 u. 152; Otte-Wernicke S. 69.

99) Bei gleicher Höhenlage der Kranzgesimse mußte das nicht mehr vorhandene ursprüngliche achtseitige Pyramidendach der Hauptkuppel wegen des größeren Durchmessers das vierseitige des Westbaus überragen.

100) Mothes 163f.

101) Dehio Taf. 41, 12; Lenoir II S. 27, 122ff. u. Textfig. 377.

102) Anm. 12.

103) Anm. 116 bzw. Anm. 121; wahrscheinlich auch der Bau Witigowos zu Mittelzell auf Reichenau, Anm. 115 und St. Castor zu Koblenz, Anm. 118.

nunmehr als Glockenstube ausgenutzten Oberstockwerks anstoßende Mittelschiffsdach verhinderte die Anlage von rückwärtigen Schallöffnungen. Aber selbst diese Bauten hielten an der Form der gekuppelten Schallöcher fest. Bei einer nach allen Richtungen hin freigelegenen Bildungsweise der Glockenstube, wie bei Essen nach 947,[104]) wird auch in Deutschland dieses günstige Verhältnis voll ausgenutzt. Als Glockenstube stände also das Obergeschoß von Aachen als einzige Ausnahme gegenüber einer ununterbrochenen Reihe der allein zweckmäßigen Bildungsweise, welche sich zur Fortpflanzung des Glockenklanges einmal der auf allen freiliegenden Seiten angebrachten Schallöcher und sodann der gekuppelten Form bediente.

Ebensowenig erfordert die ausnahmslose Ausnutzung des Obergeschosses als Glockenstube in den genannten Nachahmungen, etwa zwei Jahrhunderte später, einen Rückschluß mit zwingender Notwendigkeit auf die gleiche Zweckbestimmung bereits für das Aachener Muster. Die Geschmacksrichtung hatte sich inzwischen geändert. Das Hin- und Herschwanken des karolingischen Zeitalters auf fränkischem Boden hatte sich unter den sächsischen Kaisern an den Ufern des Rheins und der Weser in die unbedingte Verwerfung des alleinstehenden zugunsten des einverleibten Glockenturmes umgewandelt.

An ein viertes, bei Gelegenheit der spätromanischen Überhöhung des Westbaus im 13. Jahrhundert[105]) abgetragenes Geschoß als Glockenstube zu denken, verbietet dagegen die Beschränkung auf drei Stockwerke bei den genannten Nachbildungen.[106]) Für sie war eine solche Überhöhung gradezu eine Lebensfrage. Bei vier Stockwerken bereits in Aachen hätten sie sich keinesfalls mit der Dreizahl begnügt.[107])

[104]) Dehio I S. 155, 171, 569, 572 u. Taf. 213,3; Otte. Roman. Baukunst, S. 126 und Fig. 56.

[105]) Mertens S. 136 u. 140.

[106]) Anm. 103.

[107]) Dem Stadtsiegel »ad causas« wird zum Erweise von nur drei Stockwerken kein allzu großer Wert beizumessen sein, Mertens S. 140. Mag dieses immerhin ein und ein halbes Jahrhundert vor den erhaltenen Wachsabdrücken aus der Mitte des 14. Jahrhunderts zur Zeit des ursprünglichen Domzustandes gestochen sein, so wird doch Beweiskraft einer Gravierung von ausdrücklich betonter »Ungelenkigkeit« nicht innewohnen. Beim Westbau beschränkt sich das Siegel nur auf das dem Auge zunächst liegende Treppengehäuse. Wollte der Stempelschneider den Mittelbau überhaupt in seine Darstellung einbeziehen, so mußte er doch dessen westliches Vorspringen zum Ausdruck bringen, falls dieser das Rundgehäuse infolge seiner Beschränkung auf drei Stockwerke nicht überragte. — Die Wiedergabe der alten Münzen bei Mayer »Aachensche Geschichten« S. 57 und die Abbildung aus dem Vatikan, jetzt in Berlin, Aus'm Weerth »Kunstdenkmäler in den Rheinlanden« S. 59 Anm. 29 waren mir nicht zugänglich.

Im Lichte dieser Erörterungen gewinnt nun die Erzählung über den betrügerischen Glockenguß des Nebenbuhlers des St. Gallener Mönches Tanco eine wichtige Bedeutung. Karl der Große ließ die schwere, um ihren Silbergehalt gebrachte Glocke »in campanario« aufhängen.[108]) Läßt sich unter »campanarium« nicht viel besser ein alleinstehender Glockenturm verstehen, als das wuchtige Mittelquadrat des Westbaus und insbesondere dessen gedrücktes Obergeschoß? Einen Grund dagegen könnte der Hinweis auf den einverleibten Turm des alten Domes zu Brescia als des engsten Vorbildes für den Aachener Westbau abgeben. Doch wurde von diesem nur die äußere Gestalt, aber nicht die innere Zweckbestimmung entliehen, da es sich dort um einen einfachen Glockenturm, hier um einen Aufenthaltsraum für den Kaiser und sein Gefolge handelte. Eine geräuschvolle, mit Erschütterungen verbundene Tätigkeit über dem Kopfe hätte sich vielleicht der kaiserliche Hofstaat verbeten. Daß keine Grundmauern eines freistehenden Glockenturmes aufgefunden worden sind, liegt darin, daß solche niemals gesucht worden sind. So bleibt noch als einzige störende Erscheinung, daß erst das 13. Jahrhundert sich zur Übersetzung des Westbaues mit einer Glockenstube anschickte, obgleich der Gebrauch alleinstehender Türme seit etwa zwei Jahrhunderten außer Kurs gesetzt worden war.

Das Gesamtergebnis der angestellten Erwägungen ist also folgendes: Der Westbau Karls des Großen hatte im quadratischen Mittelbau wie in den runden Treppengehäusen nur drei gleich hohe Stockwerke. Der Zweck des Obergeschosses im Mittelbau ist unklar. Seine Aufbringung war aber aus ästhetischen Gründen unerläßlich. Das Pultdach des sech-

---

[108]) Monachus Sangallensis, um 883, Mon. Germ. S. S. III S. 744, liber I cap, 29: »Erat ibidem alius artifex in omni opere aeris et vitri cunctis excellentior. Cumque Tanco, monachus sancti Galli, campanum optimum conflaret, et eius sonitum Caesar non mediocriter miraretur, dixit ille praestantissimus, sit infelicissimus in aere magister: Domne imperator, iube mihi cuprum multum afferri, ut excoquam illud ad purum, et in vice stagni fac mihi, quantum opus est, de argento dari, saltim centum libras, et fundo tibi talem campanum, ut istud in eius comparatione sit mutum. Tum liberalissimus regum . . . facile iussit omnia quae petebantur exhibere. Quae miser ille assumens laetus exivit, et aes quidem conflans et emundans, in locum vero argenti purgatissimum stagnum subiciens multo melius . . . campanum in brevi tempore perfecit probatumque Caesari praesentavit. Quod ille propter incomparabilem conformationem admiratur, immisso ferro pulsatorio, iussit in »campanario« suspendi. Quod cum sine mora factum fuisset et custos aecclesiae vel reliqui capellani, nec non et euronei tyrones, illud ad sonitum perducere, alii succedentes aliis, niterentur, et nihil efficere potuissent, indignatus auctor operis et commentor inauditae fraudis appraehenso fune traxit eramentum.

Et ecce ferrum de medio elapsum, in verticem ipsius cum iniquitate sua descendit, et per cadaver iam iamque defunctum pertransiens, ad terram cum intestinis et virilibus venit.«

zehnseitigen Umganges der Kapelle erleidet dadurch eine Unterbrechung, daß die Seitenwände des dem Westbau anliegenden, die kaiserliche Hofloge enthaltenden Quadrats bis zur vollen Höhe des zweiten Weststockwerkes hinaufgeführt und mit einem Satteldach abgedeckt sind.[109]) Der Westbau in weiterem Sinne, d. h. die Turmanlage im Verein mit der Hofloge, gleicht hierdurch der Heran- und Hereinschiebung eines Langhausbaus in einen Zentralbau. Der an sich schon wenig organische Versuch wäre vollkommen verunglückt, wenn nicht der Langhausbau durch die entsprechende Höhe seiner Turmhälfte mittels eines dritten Stockwerks ein Gegengewicht gegen die erdrückende Wucht der Zentralkuppel erhalten hätte.

Der quadratische Mittelbau ist endlich auf der Westseite durch eine große, die beiden unteren Stockwerke einnehmende Nische gegliedert, welche oben durch ein mächtiges Bogenfenster die Vorhalle zu der kaiserlichen Hofloge »nach außen in einer Art von Loggia öffnet, von welcher der Kaiser vielleicht an Festtagen sich dem Volke zeigte«.[110]) Auch für einen derartigen Zweck hätte der Baumeister keine glückliche Hand gehabt. Herrscher benutzen hierfür einen vorspringenden Altan statt des Hintergrundes einer vertieften Nische. Diese letztere ist daher gleichfalls nur auf architektonische Rücksichten als Belebungsmittel zur Gliederung der sonst allzustarren Mauermasse zurückzuführen. An der für alle Augen offenliegenden Eintrittsseite der Kirche machte sich trotz der sonstigen Schmucklosigkeit des Äußeren dieses Bedürfnis unabweisbar geltend. Übrigens braucht das Vorbild dieser Nische nicht erst in den Thermenüberresten der rue de la Harpe zu Paris gesucht werden.[111]) Schon die Frontseite des Theodorichschen Palastes zu Ravenna weist die gleiche, nur auf das Obergeschoß beschränkte Nische auf.[112])

[109]) Mertens S. 139, Tafel 340 »Durchschnitt«; Otte »Roman. Baukunst« S. 83.
[110]) Mertens S. 139, Tafel 340 »Ansicht von der Südwestseite«; Dehio I S. 153.
[111]) Mertens S. 193.
[112]) v. Quast S. 23, Tafel VII, 7.

(Fortsetzung folgt.)

Der Bildschnitzer Simon Lainberger von Nürnberg, ein Mitarbeiter Herlins. Nürnberger Altäre in Dollnstein (Mittelfranken) und Grettstadt (Unterfranken).

Von **A. Gümbel**, Nürnberg.

In seiner Monographie über Herlin hat Haack[1]) bei Besprechung der uns unter dem Namen des Nördlinger Meisters überlieferten Altarwerke den Maler als solchen scharf von den mit der plastischen Ausstattung der Altäre betraut gewesenen Bildschnitzern getrennt. Er sieht in den letzteren nicht bloße Gehilfen des Meisters, welche nur dessen Gedanken ins Plastische übersetzen, sondern selbständige, einer besonderen Betrachtung und Beurteilung würdige Persönlichkeiten, deren künstlerische Qualitäten nicht selten höher einzuschätzen sind als jene des Malers. Haack ist auf diese Würdigung des Verhältnisses von Malerei und Plastik bei den Herlinschen Altären absichtlich nicht näher eingegangen und nennt auch keine Namen etwaiger mit und neben dem Meister beschäftigter Bildschnitzer. Aber selbst wenn er dieses Problem nicht von vornherein hätte beiseite setzen wollen, wäre es ihm vielleicht schwer gefallen, solche Namen mitzuteilen. Diese Lücke können wir nun wenigstens in bezug auf einen einzelnen Fall, freilich leider nicht, wie es scheint, für ein uns erhaltenes Werk ausfüllen. Die urkundliche Grundlage bietet ein Schreiben des Nürnberger Rates an die Stadt Nördlingen vom 7. März 1478, welches uns in Abschrift in den Nürnberger Briefbüchern des Kgl. Kreisarchives Nürnberg überliefert ist. Wir müssen darnach annehmen, daß sich Herlin im genannten Jahre mit einer Beschwerde des Inhalts an den Nördlinger Rat gewandt hatte, daß der Nürnberger Bildschnitzer Simon Lainberger mit einigen »Bildern«, die er

---

[1]) Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Straßburg 1900. — Darin ist ihm übrigens schon Bode vorangegangen, welcher in seiner Geschichte der deutschen Plastik, Seite 178, sagt: »Sowohl die wesentlichen Unterschiede zwischen den Gemälden und den Bildwerken, wie der Umstand, daß auch in den übrigen Altarwerken des Herlin die plastischen Teile stets einen abweichenden Charakter tragen, sowohl von den Gemälden wie unter sich, scheinen es mir aber fast zweifellos zu machen, daß Herlin die plastischen Bildwerke der bei ihm bestellten Altarwerke nicht selbst ausführte, sondern dieselben ihm bekannten und bewährten Bildschnitzern in Auftrag gab.« Bode, der im übrigen an keinen fränkischen Mitarbeiter Herlins denken möchte, gibt sodann eine Charakteristik von dessen Mitarbeiter am Rothenburger Altare, welche unseren Nürnberger, falls sie auf ihn zuträfe, in die vorderste Reihe der deutschen Bildschnitzer stellen würde.

dem Meister vertragsgemäß schneiden sollte, in Rückstand geblieben sei, worin er ferner bat, beim Nürnberger Rate in dieser Sache vorstellig zu werden. Die Nördlinger nahmen sich des Meisters auch an und schrieben in diesem Sinne an den Rat zu Nürnberg. Dieser setzte den Bildschnitzer zur Rede, der sich aber mit allerlei dringenden Abhaltungen entschuldigte und versprach, das »werk« bis zur nächsten Weisung der Reichskleinodien zu liefern. Die Antwort Nürnbergs[2]) hat folgenden Wortlaut:

Nördlingen. Lieben freunde. eur schreiben, Simon Laynbergers, pildsnitzers, unsers burgers, halb, dem Fridrich Härli, maler, eur burger, etliche pilde ze sneiden verdingt hat etc., itzo an uns gelangt, haben wir demselben unserm burger fürgehalten und, wiewol er solicher andingung, wie eur schrift innhelt, gestendig, jedoch hat er uns dabei furgehalten, wie er an vertigung solichs werks merklicher ursach halben bisher verhindert worden sei, mit stattlicher zusage, das er solich verdingt [recht, gestrichen, dafür] werk hie zwischen [und] unsers heiligthumbsweisung[3]) schirstkomende one lenger verziehen verfertigen wolle. und nachdem die zeit kurz ist, biten wir euch bei eurem burger daran ze sein, die zeit gutlich zu gedulden. steet uns zu verd[ienen]. dat. sabbato ante dominicam Judica [= 7. März] anno [14]78°.

Leider scheint es auf Grund der wenigen Angaben unseres Briefes kaum möglich den Altar festzustellen, an welchem Herlin und Lainberger gemeinsam tätig waren. Haack nennt keine Arbeit des ersteren aus dem Jahre 1478 oder 1477. Zeitlich stände unserm Briefe der Hochaltar der St. Blasiuskirche zu Bopfingen vom Jahre 1472 am nächsten.

Der Name Lainbergers war schon bisher in der Nürnberger Kunstgeschichte nicht völlig unbekannt. Baader[4]) gibt, wahrscheinlich auf Grund unseres unten mitgeteilten Nürnberger Ratschreibens, eine Notiz, wonach Peter Vischer und der Bildschnitzer Simon Lainberger im Jahre 1494 von Kurfürst Philipp von der Pfalz nach Heidelberg eingeladen wurden.

Der Brief gelangte nach dem 28. Mai des Jahres in die Hände des Rates — an diesen, nicht die Meister selbst, wandte sich der Kurfürst —, wie der Eintrag in dem die Tage vom 28. Mai bis 25. Juni 1494 umfassenden Einlaufjournal des Rates[5]) ausweist. Es heißt daselbst:

Herr Philips Pfalczgrafe bei Rein etc. Churfurst Ein antwort auff zuschickung des Kon[iglichen] gebots, in das veld fur Speir ze kommen etc.

---

[2]) Nürnberger Briefbücher im Kgl. Kreisarchiv Nürnberg, Band 36, fol. 15ᵃ.

[3]) d. h. 3. April. Die öffentliche »Weisung« der Reichskleinodien fand stets am Freitag nach Quasimodogeniti statt.

[4]) Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, II, Seite 43.

[5]) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg, Manuskript Nr. 814.

Idem ein brief, bitende seinen gnaden Peter den Ratschmid (!) und Simon Lainberger den pildsnitzer zu ze schicken.

Schon unter dem 2. Juni erging die Antwort des Rates mit folgendem Wortlaut:[6])

Hern Philipßen pfaltzgraven bey Rein Churfursten etc.

Gnedigster herr! auf e[uer] f[ürstlichen] g[naden] schreiben haben wir denselben e. g. ze wolgefalen bei unsern burgern Symon Lainbergern, bildschnitzern, und Peter Vischern, rotschmid, sovil fleiß thun laßen und vermögt, das sie sich bewilligt haben, hie furderlich ze erheben und zu e. g. gein Haidelberg ze kommen; wo dann e. g. ir rate und handweiß (!)[7]) zu wolgefallen kommen wurd, wern mir ze hörn begirig, dann womit wir etc. dat[um] 2ª an[te] Erasmi (= 2. Juni 1494).

Möglicherweise hängt mit diesem Aufenthalt Lainbergers am kurfürstlichen Hofe ein Schreiben an den Nürnberger Rat zusammen, welches uns die Nachricht von einer Tätigkeit Lainbergers für die Kirche zu Dollnstein, ein oberhalb Eichstädts an der Altmühl gelegenes Städtchen, vormals Sitz eines fürstbischöflich eichstädtischen Pflegamtes, überliefert.

Im Jahre 1495, in der Bürgermeisterfrage des Jakob Groland und Stephan Volkamer, Mittwoch nach Laurentius bis Mittwoch nach Mariae Geburt (12. August — 9. September) lief ein Schreiben von Dollnstein, wahrscheinlich der Heiligenpfleger der St. Peterskirche daselbst, beim Rate ein, in welchem dieser gebeten wurde, bei Lainberger vorstellig zu werden, damit er entweder die ihm verdingten »tafeln« fertigstelle oder das auf Vorschuß empfangene Geld zurückgebe. Der Vortrag im Einlaufregister[8]) über diesen Dollnsteiner Brief lautet:

Dolnstein, ein brief, begernde Symon Laynberger ze vermögen, in [= ihnen] die angedingten tafel zu verfertigen oder inen das entpfangen gelt widerumb zu geben.

Eine Antwort scheint seitens des Rates nicht direkt ergangen zu sein. Vermutlich wies er den Meister an, sich selbst mit den Dollnsteiner Kirchenpflegern ins Einvernehmen zu setzen und die Sache ins Reine zu bringen, wir können daher nicht entscheiden, ob der Meister die »tafeln« nun wirklich lieferte oder den Geldvorschuß zurückgab.

Die Bemühungen, das etwaige Vorhandensein von Werken der Nürnberger Schule in Dollstein festzustellen, konnten zunächst von einer Notiz Böheimbs, früheren Pfarrers daselbst, ausgehen, der in seiner »Beschreibung und Geschichte des Marktes Dollnstein etc.« (29. Jahresbericht des Historischen Vereins von Mittelfranken 1861, Beilage III) über die dortige Pfarr-

[6]) Nürnberger Briefbücher Band 43, Seite 65ª.

[7]) Nicht »Handwerk«, wie Baader liest.

[8]) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg, Manuskript Nr. 815.

kirche bemerkt: »Die Kirche ist dem hl. Apostel Petrus geweiht, dessen Bild, in Öl gemalt, der Altar trägt; es ist von keinem üblen Meister, aber vorzüglich deshalb merkwürdig, weil darauf die Abbildung des alten Schlosses von Dollnstein, des Marktes und Kirchturms, der ein mit grünglasierten Ziegeln gedecktes Spitzdach hatte, angebracht ist. Leider wurde dieses Bild, um ein geschmacklos gebautes Tabernakel anzubringen, eingeschnitten, wodurch ein Teil der Ansicht des Marktes zerstört ist. Das Antipendium ist ein altes Holzgemälde aus dem 16. Jahrhundert, das Abendmahl darstellend; jedoch ist schon darin gemalt worden. Die Gruppierung ist gut; Judas, wie überall, mit rotem Haar, die Stellung Johannes jedoch gleicht einem Betrunkenen, der sich in den Tisch hinein legt.«

Leider ergab eine Anfrage beim Pfarramt Dollnstein,[9] daß jenes Petrusbild seit etwa 1878 aus der Kirche verschwunden ist und bis jetzt nicht wieder aufgefunden werden konnte. Dagegen ist das Antipendium noch vorhanden.

Aus den Nördlinger und Dollnsteiner Arbeiten Lainbergers ersehen wir wiederum den weitgreifenden Einfluß Nürnberger Kunst, ein ferneres Beispiel hierfür liefern uns gleichfalls die Einlaufbücher des Rates mit Bezug auf ein unterfränkisches Städtchen. Im Jahre 1492 scheint sich nämlich zwischen dem Nürnberger Maler Jakob Spiler und der Pfarrgemeinde von Grettstadt (südlich von Schweinfurt) ein ähnlicher Handel abgespielt zu haben wie drei Jahre später zwischen Lainberger und Dollnstein. In dem genannten Jahre, zwischen 10. Oktober und 7. November, lief beim Rate ein Schreiben des Würzburgischen Amtsmanns zu Zabelstein, Hans von Giech, dieses Betreffes ein. Der Vermerk hierüber lautet:[10]) Hanns von Gich Ambtman zum Zabelsteyn Ein brief der gemeynde halb zu Grettstat Jacoben Spiler den Moler einer tafel halb antr[effend].

Auch in diesem Falle erging, soviel wir nachweisen können, keine direkte Antwort an den Zabelsteiner Amtmann und dürfte der Rat den Meister aufgefordert haben, an seiner statt Aufschluß zu geben. Werke der Malerei oder Holzschnitzerei, auf welche unser Eintrag bezogen werden könnte, sind in der Kirche zu Grettstadt heute nicht mehr vorhanden. Nach einer freundlichen Mitteilung des dortigen Pfarramtes[11]) wurden bei der Vergrößerung der Kirche in den Jahren 1767—69 Kunstwerke aus ihr entfernt.

9) Herrn Pfarrer Ehgartner spreche ich für die freundliche Auskunft herzlichen Dank aus.

10) Manuskript Nr. 814.

11) Auch für diese spreche ich hier Herrn Pfarrer Brech in Grettstadt besten Dank aus.

Zur Chronologie des Dürerschen Marienlebens.

Von **Ernst Heidrich.**

Man hat sich gewöhnt, die Blätter des Dürerschen Marienlebens mit Ausnahme des Titelblattes (B. 76) und der 1510 datierten Darstellungen des Todes und der Himmelfahrt Mariä (B. 93 und 94) zu einer Einheit zusammenzufassen, und es gilt jetzt wohl allgemein als sicher, daß man in diesen 17 Holzschnitten den Stil der Jahre bis 1505 hin zu erkennen hat. Eine genaue Untersuchung über die Reihenfolge der Entstehung und über die stilistische Entwicklung im einzelnen aber hat man bisher nicht für nötig gehalten, und es mag daran liegen, daß sich unter der Menge wenigstens annähernd gleichzeitiger und stilverwandter Stücke ein Blatt verborgen hat, das unbedingt nicht in diesen Zusammenhang gehört. Es ist die Darstellung des Abschiedes Christi von seiner Mutter (B. 92): ihre Entstehung fällt nicht in die voritalienische Zeit, sondern in die Jahre 1507/08, unmittelbar nach Dürers Rückkehr aus Venedig.

Von jeher hat man es empfunden, daß diese Darstellung im Ton nicht recht zu den übrigen Holzschnitten des Marienlebens stimmt: inmitten der bald innigen und zarten, bald auch nur anmutig-zierlichen, stets aber leichteren Stimmungen Töne von nicht nur ernstem, sondern schwerem Klang, von einer gehaltenen Würde und dabei von einer Wucht großen menschlichen Erlebens, daß man dergleichen bei ernstlicher Prüfung doch wohl kaum als denkbar hätte bezeichnen dürfen innerhalb der psychischen Gesamtdisposition der Epoche, aus der in schlankem, beweglichem Spiel die übrigen Darstellungen erwachsen waren. Indes — die Frage schien sich mit den inhaltlichen Bezügen der Darstellung zu erledigen: Gedanken der Passion greifen hinüber in die harmlose Menschlichkeit der Marienbilder. Merkwürdig aber, daß in der Grünen Passion von 1504 — die nach der bisherigen Annahme doch ziemlich gleichzeitig sein müßte — sich fast noch weniger als im Marienleben etwas halbwegs Ähnliches findet. Vielmehr mutet dieser Abschied Christi im Kreise jener Passionszeichnungen ebenso fremdartig an wie innerhalb des Marienlebens, während jedes Blatt der Grünen Passion sich in der Höhe

und besonderen Färbung des psychischen Gesamttons dem Marienleben ganz restlos einfügen würde. Außer den eigentlichen Stimmungswerten eine Fülle und Kraft in dem Erleben des rein Körperlichen, in der Beziehung der Figur zum Erdboden und zum Raum, in der Schwere des Stehens und dem Lasten der Glieder, eine Massigkeit des kubischen Gehalts, nicht nur in den Figuren — das alles ist ohne jede Analogie sowohl im Marienleben wie in der Grünen Passion. Ebenso ist es mit der Erscheinung des Striches im einzelnen und in der Zusammenfügung zur Schattenfläche: nichts von dem leichten Spielen von Licht und Schatten und von der etwas leeren Beweglichkeit der Linie; große langsame Züge.

Wir gehen zur Einzelanalyse über. Zunächst der Christus: es braucht nicht nochmals gesagt zu werden, daß in der Grünen Passion nichts auch nur ungefähr Vergleichbares vorkommt. Die Gewandung gibt die vor Italien nicht nachzuweisende »klassische« Draperie für den voll empfundenen körperlichen Organismus. Man findet die, wie man zugeben wird, schlagende Analogie in der Albertina-Zeichnung der Verklärung Christi von 1507 (Alb. 450 = L. 505). Die gleiche Art des Stehens, das Lasten des Standbeins eindringlich gemacht durch das senkrechte Fallen des Gewandes, das Spielbein etwas vorgesetzt mit klar sprechenden Begleitmotiven in den Linien des Mantels — das Blatt des Marienlebens hierin einfacher und ausdrucksvoller, noch über die Zeichnung hinaus —, im Oberkörper die ganz einfachen Gegensätze der Senkrechten und Wagerechten durch die Anordnung des Mantels sehr entschieden betont (auch hierin die Zeichnung noch nicht so weit entwickelt wie der Holzschnitt). Völlig gleich ist es dann in der Empfindung, wie aus der Höhlung des weiten Ärmels der Arm hervorwächst und die segnenden Finger sich strecken, wie der Hals emporsteigt aus dem Gewandausschnitt. Das Ganze mit jenem Charakter der Weihe, den man vor Italien vergebens sucht: es ist der ganz unmittelbare Nachklang der Gestaltenwelt, in die Dürers Kunst in Venedig eingetreten war. Und so auch der Typus im einzelnen, wofür man den Kopf des Elias rechts auf der erwähnten Zeichnung vergleichen mag. Die Grüne Passion gibt die ganz ähnliche Kopfhaltung bei dem Christus im Verhör vor Kaiphas (Alb. 151 = L. 478): schon die Schädelform ist nun anders, ruhiger und fester, die Umgrenzung der Stirn durch das Haar verzichtet auf das spielende Schwingen der Linie. Vielleicht die größte Änderung dann darin, wie Nase, Mund und Kinn sich vorschieben, so daß etwas von ernster Schwere in die Form hineinkommt; der Blick voll großartiger Ruhe. Wir kennen den Christustypus des Jahres 1505 (Alb. 118 = L. 490): ein Gewirr von kleinen Formen; ganz zu schweigen von der Vorstellung, die Dürer 1503 von dem Antlitz Christi aussprach (British Museum, L. 231).

Es ist keine Würde bloßer Repräsentation in der Christusfigur des Holzschnitts, sondern tiefstes inneres Erleben, das im Schmerz der Maria fast noch großartiger sich ausspricht als in der in sich gesammelten Stille. Die Passionszeichnungen von 1504 geben mehrfach das kraftlose Niedersinken, das Zusammenbrechen (Alb. 99, 102, 103 = L. 485, 488, 489): ohne jede Kraft, fast mühelos und leicht. Hier aber spürt man das Brechen der Gelenke, die Wucht des Schmerzes, der die Glieder lähmt, sie schwer und ihre Bewegung qualvoll macht; wie auch der Blick nur mühsam sich emporringt. Der eine Apostel bei jener Verklärung Christi (Alb. 450) gibt etwas Ähnliches. Und nun mag man hier auch den neuen Strom der Linie empfinden, mit den weitausholenden Kurven (vgl. etwa Alb. 103 = L. 489). Gewiß keine »italienische« Gewandführung in unserm Sinne — es ist aber dieselbe Linienphantasie, wie sie auch bei dem Mantel Christi in der Verklärung und bei den Heller-Studien (Alb. 265 = L. 511) hervortritt: das leichte Bogenwerk des voritalienischen Stils hineingezwungen in die Empfindung des Ernstes, der den Stift langsamer und nachdrücklicher dahinführt. Die Stiche von 1507 und 1508 (B. 14 und 24) schlagen denselben Ton an.

Es ist eine andere Luft, in der diese Menschen atmen, als in der Zeit des Marienlebens; eine andere Welt. Ein ähnliches Balkengerüst wie dieser Torbau kommt oft genug vor, am besten vergleichbar bei dem Mittelbild des Paumgärtner-Altars (ganz ebenso jedoch auch sonst das Holzwerk im Marienleben, B. 87 und 85): dünn in der Form und schwach in der Verbindung, ohne jenes Wachsen und Fassen in der Verzapfung der Balkenstücke. Für den Baum bietet sich etwa der Holzschnitt der Verkündigung an Joachim (B. 78) zum Vergleich: scheinbar ähnlich in dem Schema für die Verbindung von Stamm und dürren Ästen, aber dabei die nachitalienische Bildung so völlig anders in dem gewichtigen Emporsteigen der Form gegenüber dem leichten Schlängeln der Bewegung, in der Art, wie Äste und Zweige sich absperren und strecken, und vor allem, wie in der Oberflächenbehandlung nicht das Schimmern der glatten Rinde, sondern das innerlich Kernfeste des Stammes herausgeholt ist. Die Linie scheint gleichsam belastet mit dem Gefühl körperlicher Schwere. Und dann die Funktion des Einzelgliedes im Ganzen: wie stark durch jenen Torbalken die trennende Mittelachse des Bildes betont wird, wie die Christusfigur umschlossen wird von den ragenden Linien des Balkens und des Baumstammes. Der Ausdruckswert der Figur, das Zusammengehaltene der Stimmung und die Unerbittlichkeit des Abschiedes werden dadurch in einer Art verstärkt, für die sich kein Beispiel aus der voritalienischen Kunst Dürers finden ließe. Es ist das Empfinden für rahmende Vertikalen, das bei dem Rosenkranzfest entwickelt wurde.

Dahinter die Burg. Merkwürdig, daß man diese Stadtansicht jemals mit der Formenwelt des Marienlebens in Einklang bringen konnte. Hügel, die leicht und zierlich mit der bewegten Silhouette von allerlei Türmen emporsteigen, und hier ein Mauerkoloß von größter Kompaktheit des Volumens. Der italienische Flachgiebel erscheint (überschnitten!) über den Fenstern mit ihren Segmentbögen, in der Giebelecke eine liegende Figur — es ist klar, daß dieser Giebel, der vor Italien nirgends vorkommt, gleicher Provenienz ist wie die gleichen Formen bei dem Holzschnitt der Enthauptung des Täufers von 1510 (B. 125) und bei der Berliner Simson-Zeichnung, ebenfalls von 1510 (L. 24). Bei dieser letzteren findet man denn auch die Kuppel wieder, die auf dem Holzschnitt des Marienlebens sogar zweimal wiederkehrt — Reminiszenzen an die Kuppeln von San Marco. Es ist das Bild der Lagunenstadt, wie es in Dürers Erinnerung sich umformt zu mächtiger festungsartiger Formenkraft — Dürer war nicht der Mann, der von Italien den Zauber freier, weicher, gelöster Schönheit hätte hinübernehmen mögen.

Die Datierung des Holzschnitts ist in den obigen Ausführungen bereits gegeben: in engem Anschluß an die Albertina-Zeichnung von 1507 ist das Blatt vielleicht noch im selben, spätestens aber im folgenden Jahre, 1508, entstanden. Äußerlich noch für die Folge des Marienlebens bestimmt, hat es in dem Formen- und Stimmungsgehalt nichts mehr mit dieser Folge gemeinsam; auch thematisch gehört der Abschied Christi bereits in den Kreis der Passionsszenen, denen sich die Phantasie Dürers sofort nach der Rückkehr aus dem heitern Süden wieder zuwandte (K. B. 14 und 24). Die im Kupferstich begonnene Folge blieb zunächst liegen, die einmal angeschlagenen Töne aber klingen fort in der kleinen Holzschnittpassion: man erkennt deutlich denselben Christustypus wie bei jenem Abschied Christi (vgl. B. 34), und für eine Figur wie etwa die des Christus vor Herodes (B. 32) ist die einfache Größe der Erscheinung mit im Grunde ähnlichen Wirkungsmitteln erreicht worden. Das Thema des Abschiedes von der Mutter ist auch hier behandelt worden, in einem Holzschnitt, der nach seiner großflächigen Lichtbehandlung bereits zu den späten Blättern der Folge gehört, die man unter dem Datum 1510 zusammenfassen mag (B. 21). Kein irgendwie prinzipieller Unterschied trennt diese spätere Redaktion von der um 2—3 Jahre zurückliegenden Formulierung, nur hat sich in diesem reichen Kleinbetrieb die Empfindung für das Tragische und dabei doch Leise des Vorgangs nicht in gleicher Tiefe festhalten lassen. Ein ähnlicher Torbau, aber gleichgültiger, ohne weiteren Anteil an der Bildgestaltung im ganzen, der Christus ähnlich gestellt und drapiert, mit ähnlicher Geberde, aber in allem flauer, unentschiedener, für Maria ohne viel Überlegen der häufige

Typus der schräg ins Bild gewandten Kniefigur übernommen (vgl. B. 37 als frühere, B. 52 als annähernd gleichzeitige Redaktion). Die Differenz zwischen beiden Darstellungen liegt nicht in einer neuen Auffassung des Christusthemas, wie sie das Blatt von 1507/08 von den voritalienischen Darstellungen trennt, sondern in der Abstumpfung der ursprünglichen Frische durch gar zu häufige und geschäftsmäßige Repetition. Aus ähnlichem Empfinden heraus, getragen weniger von echter Versenkung in das Menschlich-Große des Themas als von der Schöntonigkeit, die wesentlich an den Holzschnittzeichnungen der Jahre 1509/10 entwickelt worden war, und in dem kompositionellen Schema, das bei dem Heller-Altar erarbeitet wurde, entstehen 1510 die letzten Blätter, mit denen die Folge des Marienlebens vervollständigt wurde.

Nach vorwärts die lange und mühsame, tief eingreifende Arbeit an den Gestalten des Heller-Altars, nach rückwärts die Eindrücke Italiens und das aus dieser Berührung erwachsende Gefühl für Größe in Form und Gesinnung — zwischen diesen beiden Marksteinen der Entwicklung steht jener Abschied Christi von der Mutter. Wir gehen zurück vor die italienische Reise, um in einfachen, aber möglichst scharfen Umrissen die chronologische Folge der übrigen 16 Blätter des Marienlebens zu bestimmen. Es wird sich dabei nochmals bestätigen, daß jener Holzschnitt des Abschiedes Christi vor Italien keine Stelle findet.

Als Ausgangspunkt ist das Datum 1504 des Holzschnittes der Begegnung (B. 79) gegeben. Das Blatt, das in jeder Beziehung als eine ganz besondere Leistung gelten muß, gibt ein Größenverhältnis von Haupt- und Nebenfiguren, wie es nur noch einmal vorkommt: bei der Verkündigung des Engels an Joachim (B. 78). Die beiden Blätter sind ziemlich gleichzeitig entstanden; das letztgenannte in der Ausführung weniger detailliert und daher härter, lebhafter, sonst jedoch gleich in Empfinden und Zeichnung, wie man u. a. durch Vergleichung des Joachim von B. 78 mit der Anna bei B. 79 feststellen mag (für den stehenden Hirten hinten rechts vgl. den Bremer Onuphrius von 1504). Der Typus des kleinfigurigen Bildes, bei dem die Hauptfigur von einer gleichwertig behandelten Assistenz aufgenommen wird, fehlt auch dieser Zeit nicht: das Opfer Joachims (B. 77) ist jedenfalls an jene beiden Blätter anzuschließen. In der Bewegung und Empfindung wie in der zeichnerischen Behandlung steht die Figur Joachims auf der gleichen Stufe mit der Verheißung auf dem Felde (vgl. auch den Mann links bei B. 79; ferner die Anna hier und dort), mit jener Innigkeit der Empfindung, unter deren Drängen der körperliche Mechanismus zu zerbrechen scheint; auch jenes leise und zarte Mitklingen menschlichen Anteils in der Assistenz, wie es der Mann zwischen Joachim und Anna erkennen läßt, kommt sonst in dieser Art nicht vor

(vgl. dazu den Mann, der im Hintergrund von B. 79 auf seinen plumpen Gefährten einredet). Die Schattenflächen des Tempelinnern und bei B. 78 des Waldes sind völlig gleich empfunden: hart und schwer. In der Gesamtanlage ist das Opfer Joachims deutlich die um ein gut Teil zurückliegende Vorstufe zu der Komposition der Vermählung Mariä (B. 82).

Wir kommen mit diesem letzten Blatt bereits in das Jahr 1505: es ist offenbar gleichzeitig mit dem Holzschnitt der Beschneidung (B. 86) und der Darstellung im Tempel (B. 88), wobei für das letzte Blatt das Datum durch die Benutzung der Perspektive des Viator von 1505 feststeht. Vor aller Analyse der stilistischen Haltung mag die genaue Übereinstimmung in dem Josephstypus beachtet werden: gegenüber den verwitterten, mürben Formen, wie sie sonst üblich sind, augenscheinlich ein Streben nach einer gewissen Vornehmheit der Erscheinung, wie überhaupt die Typen und Bewegungen dieser Menschen gewählter zugleich und kühler sich ausnehmen als bei den Blättern von 1504. Entscheidend aber ist die Gesamthaltung in Licht und Schatten. In weicher Gleichmäßigkeit des Tons ist das Hingleiten der Dunkelheit gegeben, in deren Dämmerlicht die Dinge versinken. Die Helligkeit wird als leuchtend, der Schatten als durchsichtig empfunden gegenüber dem einfachen Schwarzmachen der beschattet zu denkenden Teile. Nach dieser (von einer völligen Konsequenz allerdings immer noch weit entfernten) Gleichmäßigkeit und Weichheit der tonigen Behandlung sind die Holzschnitte der Anbetung der Hirten (B. 85) und der Flucht nach Ägypten (B. 89) ebenfalls 1505 zu datieren. Bei dem ersten Blatt beachte man, wie die Schattentiefe des Stalls entwickelt ist (dagegen das entsprechende Stück bei B. 87 mit den hölzern harten Hirtenfigürchen), und bei der Flucht nach Ägypten mag etwa ein Vergleich mit der Darstellung des Waldes auf dem Eremiten-Holzschnitt (B. 107) noch eindringlicher machen, wie luftig hier alles wirkt. Die Maria erinnert im Gesamteindruck an die knieende Figur bei der Darstellung im Tempel, während der Josephstypus die kräftigere Wiederholung von B. 95 gibt.

Etwa an die Grenze der Jahre 1504/05 gehört das Blatt mit dem Tempelgang Mariä (B. 81). Man findet den Joachim später nochmals wieder in dem Mann links bei der Vermählung (B. 82), deren Verwandtschaft in den Dekorationsstückchen von Reitern und ähnlichen Figuren ebenfalls beachtet werden mag. Die Blätter der Grünen Passion sind sicher früher entstanden, das Eccehomo (Alb. 98 = L. 484), auf das bereits Wölfflin hinweist (S. 72), ebenso wie Christus vor Pilatus (Alb. 95 = L. 480). In dem Vortrag und psychischen Gehalt der Erzählung scheint das Blatt den Holzschnitten von 1505 zum mindesten ungleich näher zu stehen als denjenigen von 1504, während die tonige Erscheinung

noch sehr wenig entwickelt ist. Jene absonderlich verkrümmte Haltung der Figuren wird noch angewandt, aber bereits mit bewußtem Hinarbeiten — auf komische Wirkung.

Es bleiben nunmehr noch 7 Holzschnitte, von denen zunächst wenigstens soviel sicher sein dürfte, daß sie sämtlich jener 1504 zu datierenden Gruppe (B. 77—79) vorangehen. Der Ton der Erzählung und die Art der Bilderscheinung sind sehr ungleich: die Stimmung, aus der die einzelnen Blätter hervorgehen, ist noch nicht so konstant und »fertig« wie bei den späteren Blättern der Folge. Sichere Daten fehlen ganz und sind auch durch stilistische Kriterien nur schwer zu gewinnen. Es gehören eng zusammen: B. 95 und 90 — B. 80 und 91 — B. 83 und 87 — B. 84 steht für sich allein.

Zunächst die beiden Blätter der Verehrung Mariä (B. 95) und der Ruhe auf der Flucht (B. 90). Es scheint unmöglich, die beiden Holzschnitte von einander zu trennen — im einzelnen braucht man nur das kleine lustige Bubenvolk und die Verbindung der Madonnengruppe mit den größeren Engeln zu vergleichen. Im Gesamtbild zeigt sich die gleiche Vorliebe für das Ruinöse der Erscheinung nach jeder Richtung hin, in der Architektur wie in der Behandlung der Lichtwerte und der Gruppierung der Figuren, die, in Anordnung und Bewegung zusammengedrängt und doch zusammenhangslos, sich noch nicht zur »Masse« vereinigen. Für die zeitliche Ansetzung gibt der verfallene Torbau im Hintergrund von B. 90 mit der anschließenden Berglandschaft einen gewissen Anhalt (vgl. die entsprechenden Teile des Uffizienbildes von 1504); es scheint wenigstens nicht unmöglich, daß die beiden Holzschnitte etwa den Anfang des Jahres 1504 bezeichnen. Die oben zusammengestellte Gruppe von 1504 (B. 77—79) gibt dann jedoch in allem die Stimmung zusammengehaltener, reifer, entschiedener.

Die beiden Blätter der Geburt Mariä (B. 80) und des zwölfjährigen Jesus im Tempel (B. 91) haben ihr gemeinsames Charakteristikum in einer klaren tageshellen Frische der Erscheinung: eine Fülle von Figuren ist über das Bild verteilt, aber ohne jenes Zusammendrängen, in dem die Bestimmtheit des Umrisses sich ganz zu verlieren scheint, scharf und präzis in der Zeichnung, klar in der Umgrenzung der einzelnen Figur und der Gruppe, bis zu dem regelrechten Aufbau in Dreiecksform. Jene Töne voll geheimnisvoller Weichheit, die für die dem Jahre 1504 zugewiesenen Holzschnitte charakteristisch sind, fehlen. Einzelheiten, wie etwa die Bildung des Engels bei B. 80, bestätigen, daß die beiden Blätter früher entstanden sind als B. 95 und 90, und ich halte den Unterschied der Empfindung für groß genug, um ein Zurückgehen etwa bis ins Jahr 1503 zu rechtfertigen. Daß diese Datierung zum mindesten sehr wohl

möglich ist, wird durch die Berliner Vorzeichnung der Geburt (L. 7) erwiesen. Man vergleiche die Frau, die Wasser in die Wanne gießt, mit der Londoner Marien-Zeichnung von 1503, L. 229: dasselbe zierlich runde Köpfchen (mit gleicher Haartracht), dieselben glatten runden Arme, dieselbe schwer zu definierende Mischung von Geschmeidigkeit und Unfertigkeit in der Bewegung. Ob nun, wie Wölfflin meint (S. 78), unter den beiden Holzschnitten derjenige der Geburt als der spätere anzusehen ist, mag auf sich beruhen — es scheint jedoch kaum möglich, die Zeichnung L. 7 nach B. 91 entstanden zu denken, in der Architektur ebenso wie in der Besetzung des Raumes mit den Figuren.

Ebenfalls dem Jahre 1503 möchte ich das Blatt der Heimsuchung (B. 84) zuweisen. Der rauhe gewaltsame Strich (vgl. die Vorzeichnung Alb. 14 = L. 473) mag zuerst befremden, doch findet man für die auffallende Bewegung der Frauengruppe eine in der Empfindung ganz nahe stehende Analogie in dem Stich der Anna Selbdritt (B. 29), der 1503 oder nur wenig früher entstanden ist und zugleich die Verbindung mit der Figurenwelt der Geburt Mariä herstellen mag (vgl. auch das Kind hier und dort). Der Landschaftstypus erscheint als Fortbildung des Blattes der Maria mit den vielen Tieren, die jedenfalls noch vor 1503 entstanden ist (vgl. über die Datierung dieses Blattes und die damit zusammenhängenden Fragen meine »Geschichte des Dürerschen Marienbildes« S. 31 ff. und 176 ff.)[1] Die lebhafte Bewegung der Linie und des Körpers, die Art der Empfindung — wie weit doch entfernt von der leisen Zärtheit der Begegnung von 1504! — all das stimmt bereits im wesentlichen zu jener 1503 zu datierenden Gruppe.

Endlich nun die beiden letzten noch fehlenden Holzschnitte der voritalienischen Epoche: die Verkündigung (B. 83) und die Anbetung der Könige (B. 87). Die Gesamterscheinung ist hier ganz besonders hart und trocken im Ton. Man hilft sich in solchen Fällen gern mit der Annahme einer weniger sorgfältigen Ausführung des Schnittes, doch ist es nicht dem Holzschneider, sondern dem Zeichner zur Last zu legen, wie die Architekturflächen bei B. 87 und fast ebenso bei B. 83 ganz ohne Verwendung von Kreuzlagen abgetönt sind und wie eben dadurch jene monotone Trockenheit in den Schattenpartien bedingt ist (vielleicht besonders auffällig bei der Ruine von B. 87), wie ferner bei der verkürzten Mauer von B. 87 (hinter dem mittleren König) die Linienführung der Richtung der Verkürzung geradezu zuwidergeht (dagegen B. 85). Die Beweiskraft dieser Momente für die Datierung der Holzschnitte an den Anfang der

[1]) Es soll in anderem Zusammenhange nachgewiesen werden, daß die hierher gehörige Erlanger Landschaftszeichnung L. 431, die bereits Wölfflin als »verdächtig« bezeichnet, nichts weiter ist als eine Fälschung mit eigenen Zutaten des Kopisten.

Folge wird zur vollen Evidenz gesteigert durch die beiden Vorzeichnungen (L. 348, Bonnat, für die Anbetung; L. 442, Berlin, für die Verkündigung). Wie unter anderem bereits aus dem gleichen und immerhin auffallenden Motiv der Laufbewegung hier des Engels, dort des Mohren hervorgeht, so ist vor allem nach der Zeichenweise die annähernde Gleichzeitigkeit der Entstehung der beiden Blätter sicher (vgl. bei L. 348 besonders die ausgeführten Gewandteile der Maria). Und diese engen, undurchsichtigen Strichlagen sind sicher ebensowenig 1503 entstanden wie der Stich der Maria mit der Meerkatze (B. 42). Die Linie hat noch etwas Kleinliches, Unfreies — genau ebenso wie die Erfindung im ganzen. Dazu kommt, daß das Kind bei dem Holzschnitt der Anbetung in Bewegung und Anordnung des Körpers unmittelbar das Vorbild des Stiches der Maria mit der Meerkatze wiederholt, und zwar ohne die Lockerung des Bewegungsmotivs, die bereits bei der Vorzeichnung der Maria mit den vielen Tieren (Blasius, L. 134) vollzogen ist. Die Zeichnung der Anbetung nun hat auch jenes Bewegungsmotiv des italienisierenden Stiches noch nicht — eben deshalb, weil dieser Stich noch gar nicht vorlag? Das argumentum ex silentio mag auch hier nicht als ganz zwingend erscheinen, soviel aber ist mit Bestimmtheit zu sagen, daß die beiden Blätter an die erste Stelle der Folge und noch vor das Jahr 1503 zurück etwa in die Nähe des genannten Stiches gehören. Und nun hatte bereits Lippmann (Jahrb. d. Preuß. Kunsts. XVI, 1895, S. 45) für die Zeichnung der Verkündigung gefunden, es sei »schwer erklärlich, weshalb Dürer diesen Entwurf koloriert habe, wenn er nur zur Ausführung im Holzschnitt bestimmt gewesen sei«. Die Erklärung liegt nach dem Gesagten auf der Hand: das Aquarellblatt war noch nicht einbezogen in den Plan einer Holzschnittfolge der Mariengeschichten, sondern selbständig für sich gedacht, wie etwa das Aquarell der Maria mit den vielen Tieren. Wir stehen am Anfang des Marienlebens.

Einer genauen zeitlichen Fixierung dieses Anfanges steht nun entgegen, daß die Jahre 1501/02 für unsere Kenntnis der Dürerschen Kunst beinahe ein völliges Vakuum bedeuten (mit Ausnahme der einen, 1501 beginnenden Linie der Proportionsstudien). Eben in diese Zeit aber wird der Anfang des Marienlebens zu verlegen sein, was ja mit jener Beziehung zu dem Stich der Maria mit der Meerkatze stimmen dürfte, der, wenn nicht bereits 1500, so doch jedenfalls nicht später als im Jahre 1501 entstanden sein muß. Einiges scheint dem entgegenzustehen. Die Architektur des Verkündigungs-Holzschnittes mit der Verbindung von Bogen- und Bretterwerk ist in gewisser Weise typisch für die Blätter der Grünen Passion (besonders Alb. 315, 97, 96 = L. 482, 483, 481), aber gerade diese Form, die für die Grüne Passion typisch ist und auch bei den

Vorzeichnungen (Alb. 315) bereits fertig vorliegt, fehlt noch bei der Zeichnung der Verkündigung, bei der auch sonst der Raumeindruck mit seinen steilen Proportionen sich sehr stark von den Blättern von 1504 unterscheidet. Ferner wäre für den Holzschnitt (und auch hier nur für diesen, nicht für die Zeichnung) der Anbetung der Könige die Entstehung im Jahre 1503 gesichert, wenn die von Wölfflin (S. 76, Anm. 1) angenommene Benutzung der Berliner Kopfstudie L. 6 für die Maria in der Tat angenommen werden müßte. Aber die Übereinstimmung ist wenigstens für mich nicht zwingend. Das für den Eindruck entscheidende Größenverhältnis zwischen Gesicht und Kopftuchflächen ist bei dem Holzschnitt total anders, wie auch die Kopfneigung wesentlich anders empfunden ist. Der ganze Eindruck ist altertümlicher, was nicht bloß durch die Reduktion des Größenmaßstabes und die Holzschnittvereinfachung zu erklären ist (vgl. für den lebhaft bewegten Stil von 1503 und von L. 6 etwa ein Köpfchen wie das der stehenden Frau von B. 80). Für die Erfindung der Komposition wird durch das Uffizienbild von 1504 der Beweis erbracht, wie unentwickelt die Empfindung hier noch ist, wie unbehilflich zusammengestückt diese Ruinenarchitektur ist und wie befangen diese Figurenanordnung, bis zu jenem Reiter hin, der in voller Breitansicht dahintrabt und gar nicht zu sehen scheint, daß er nun gleich gegen die Mauer rennen muß. Die Engelgruppe oben gibt die, soviel ich sehe, nächste Analogie zu den Engeln vom Mittelbild des Dresdner Altars (das Zusammengenommene, Gepreßte der Beinhaltung; dagegen die prachtvolle Gruppe von B. 85).

Es ist hier weniger auf eine scheinbar exakte Feststellung der doch immer nur hypothetischen Zahlen (1501 oder 1502) Wert zu legen, als auf die inhaltliche Präzisierung desjenigen Punktes der künstlerischen Entwicklung Dürers, an dem die Folge des Marienlebens einsetzt. Die Zeichnung der Verkündigung gibt hier den unmittelbaren Aufschluß. Es ist klar (vgl. Wölfflin S. 73), daß hier noch nicht Stimmung und Lust der Erzählungen des Marienlebens den Ausgangspunkt des Bildes geben (dagegen L. 7!), daß vielmehr diese Zeichnung der Verkündigung ihrer ganzen Anlage nach »italienisch« ist oder es doch sein soll. Der Raum als perspektivisches Problem, und zwar um der »Richtigkeit« als solcher willen, ist das Erste bei dem Schaffensprozeß (vgl. auch Lippmann a. a. O.), noch nicht jenes freie und lustige Zusammenerfinden von Raum und Figur. Die »reine«, d. h. kahle Form der Zeichnung sollte dann im Holzschnitt mit allen Mitteln übertönt und belebt werden — man vergleiche hierzu auch Kleinigkeiten; wie etwa das Blatt an der Stelle, wo Geländer, Wandschränkchen, Waschgefäß hintereinander rücken, an Leben gewonnen hat. Aber all das hat es nicht verwischen können, daß die

Grundlagen dieses Entwicklungsprozesses noch vor die eigentliche Epoche des Marienlebens zurückreichen. Es ist ganz ähnlich, wie bei jener Entwicklung, die von der Maria mit der Meerkatze zu der Maria mit den vielen Tieren hinüberführt (vgl. auch den Fuchs unter der Treppe bei B. 83): die kalten italienisierenden Formen, von denen Dürer ausgegangen war, werden mannigfach übersponnen, ohne doch ganz aufgegeben zu werden. Ich habe (a. a. O.) nachzuweisen gesucht, daß jener Entwicklungsprozeß in die Jahre 1500/01 zu verlegen ist, und jedenfalls ist damit nicht über die Jahre 1501/02 hinauszugehen. Das Marienleben entsteht nun in ungefähr der gleichen Zeit mit dem innerlich dazu gehörenden Marienbild.[2])

Es liegt nicht im Plan dieser Zeilen, die Entwicklung des Marienlebens nun in ihrem Verlauf selbst darzustellen — nur die Grundlagen hierfür sollten gegeben werden. Genug, daß eine solche Entwicklung als vorhanden nachgewiesen werden konnte — sie ist reicher und interessanter, als man zu denken scheint. Nur auf den einen Punkt sei noch hingewiesen, der bei dem Versuch einer solchen Einordnung des Marienlebens in eine Geschichte der Dürerschen Kunst zu beachten wäre. Man weiß, daß um 1500/01 auf Grund italienischer Anregungen ein neues Bemühen Dürers einsetzt, durch eine Art Kunstarithmetik die rationalen Grundlagen für die Durchbildung der menschlichen Figur zu gewinnen. Etwas Ähnliches hat sich für die Bildaufgabe der Mariendarstellung feststellen lassen, und ebenso reicht nun auch die ganze Auffassung des Marienlebens mit ihren Wurzeln zurück in diese Zeit italienisierender, formaler Bemühungen. Man kann das im einzelnen nachweisen, wie denn auch die vollkommen deutliche Auseinanderbreitung der Komposition der Anbetung für die Gruppe dasselbe zeigt, was für die italienisierende, konstruierte Einzelfigur erstrebt wurde. Vor allem aber ruht die neue Art

---

[2]) Es soll auf die Möglichkeit wenigstens hingewiesen werden, daß neben oder sogar noch vor der Verkündigungszeichnung der Holzschnitt der hl. Familie in der Halle (B. 100) entstanden ist. Ich habe früher (a. a. O., S. 182 ff.) wahrscheinlich zu machen gesucht, daß die Ausführung einem Werkstattgenossen zuzuschreiben sei, unter der Voraussetzung, daß das Blatt als ein Ableger des Marienlebens (um 1504) zu betrachten sei. Wenn man jedoch mit dem Holzschnitt bis zum Jahre 1501 oder noch weiter zurückgeht, so fällt ein gut Teil der Bedenken fort, die gegen die volle Originalität vorzubringen sind. Die Raumgestaltung ist noch ohne rechte Tiefe, einfacher und monotoner als bei der Verkündigungszeichnung, die im ganzen die nächsten Analogien bietet. Für das Kind wäre auf das Mittelbild des Dresdner Altars zu verweisen (auch hier die unfreie, gepreßte Haltung der Beinchen; wohl sogar die Innenzeichnung mit der Bauchfalte). Die Schwächen der dekorativen Wirkung, die Leere und Kahlheit (auch der Stimmung), das Unausgeglichene in der Verbindung mit der Josephsfigur — man kann darin vielleicht Kriterien einer bestimmten Stilepoche erkennen.

der Einordnung der Figuren in den Raum, dieser eigentliche Hauptpunkt für das Bildschaffen des Marienlebens, durchaus in jener Arbeit mit Zirkel und Lineal, wie sie auch den Menschen damals neu »gestalten« half. Die Verkündigungszeichnung zeigt das ganz unverhüllt. Noch bei der Geißelung der Großen Passion (B. 8) hatte es genügen müssen, daß hinter der Figurenzone eine ziemlich ausführliche Andeutung einer Innenarchitektur angeordnet wurde. Jetzt genügt das nicht mehr: die Figuren sollen von der Architektur umfangen, in den Bildraum selbst einbezogen werden. Es geschieht, indem die vordere Bildfläche als Rahmenfläche behandelt wird und sich in dem Durchbruch des Bogens gegen einen von Anfang an klar bestimmten Tiefenraum öffnet. Dieser Raum wird perspektivisch konstruiert und in mehrere fest abgeteilte Tiefenschichten zerlegt, und in diese mehr geräumige und überschaubare als wohnliche Bühne werden die Figuren hineingesetzt. Die Leistung des Marienlebens selbst liegt dann darin, daß das Schematische, Unempfundene dieses Schaffens überwunden wird, daß die Verbindung von Figuren und Raum nun wirklich lebendig erscheint, daß statt der kahlen, zunächst auf die Richtigkeit der Darstellung hinzielenden Konstruktion das Leben des Raumes in Licht und Dunkelheit als Darstellungswert erscheint. Was hat ein Raum wie jener der Beschneidung etwa (B. 86) noch gemein mit demjenigen der Verkündigung, oder etwa eine Ruinenphantasie wie die der Anbetung der Hirten (B. 85) mit jenem trockenen Stückwerk des frühen Blattes (B. 87)? Was für Raumbildung und Lichtbehandlung gilt, gilt ebenso für die Figurenanordnung und nicht zuletzt für das psychische Leben dieser Holzschnitte — ein immer neues Werden und Gestalten, das erst mit dem scharfen Einschnitt der italienischen Reise seinen Abschluß erreicht.

Es ist nun bereits ausgeführt worden, in welcher völligen Umbildung der Gedanke des Marienlebens nach der italienischen Reise wieder erscheint. Ohne daß also nochmals auf jenen Abschied Christi von 1507/08 eingegangen werden soll, scheint es nun doch nicht überflüssig, einigen Einwendungen, die man etwa noch gegen die Bestimmung des Blattes auf die Jahre 1507/08 erheben könnte, im voraus zu begegnen. Zunächst das Faktum der Nachstiche Marcantons. Man pflegt diese Nachstiche en bloc 1506 zu datieren.[3] Ohne jeden Grund, da nur zwei von den Blättern das Datum 1506 tragen, und zwar gerade die Kopien nach den, wie wir sahen, frühesten Blättern der Folge, der Verkündigung und der Anbetung der Könige. Die Jahreszahlen für die undatierten Nach-

[3]) Thausing wollte die Kopie nach B. 95 ausnehmen und als später entstanden erweisen — mit sehr schwachen Gründen.

stiche sind nun doch natürlich nur zu gewinnen, indem man die Stelle der Holzschnittoriginale innerhalb des Dürer-Werkes und damit den terminus post quem für die Kopien bestimmt — der umgekehrte Weg ist völlig ungangbar. Die fortlaufende Numerierung der einzelnen Nachstiche ist sowohl beim Marienleben wie bei der kleinen Passion erst nachträglich hinzugefügt worden, wie sich aus den zahlreich vorhandenen Exemplaren ohne Numerierung ergibt. Man hat also bei der Datierung die völlige Bewegungsfreiheit — wenigstens innerhalb der Jahre 1506 bis 1511. Im Jahre 1506 wurde durch Dürer selbst der italienischen Stecherwerkstatt das erste Material durch den Verkauf seiner bis dahin in Italien sicher nicht beachteten Kunstware zugeführt (es ist ein nicht nur unbeweisbares, sondern jedenfalls abzuweisendes Märchen, daß Dürer über die Alpen gegangen sei, um gegen die Nachstiche Marcantons zu protestieren — sie waren noch gar nicht vorhanden). 1511 findet dann die ohnehin doch sehr auffallende Liebhaberei des italienischen Kupferstechers für den harten Deutschen ein plötzliches Ende, da Marcanton nunmehr in seiner Verbindung mit Raffael und Michelangelo ein ihm gemäßeres Feld der Tätigkeit findet (vgl. Wickhoff, Wiener Jahrbuch 1899, XX, S. 194). Marcantons Kopie nach dem Abschied Christi muß also in den Jahren von 1507/08 bis 1511 hin entstanden sein.

Die zweite Frage, die man aufwerfen kann, ist die nach Analogien für die besondere Holzschnitterscheinung des Blattes. Datierte Holzschnitte der Jahre 1507/08 existieren nicht. Dagegen habe ich nun bereits früher (Gesch. des D.schen Marienbildes, S. 186ff.) auf zwei Holzschnitte hingewiesen, die man bisher allgemein um 1504 datierte, die aber mit voller Sicherheit in die nachitalienische Epoche zu verlegen sind, wobei der Anfang dieser Epoche und mit der größten Wahrscheinlichkeit etwa das Jahr 1508 als Entstehungszeit anzunehmen ist: es sind die Holzschnitte der hl. Familie mit den fünf Engeln (B. 99) und der von Engeln getragenen Maria Aegyptiaca, der sogen. Himmelfahrt der Magdalena (B. 121). Es scheint unnötig, die für diese Datierung entscheidenden Gründe hier nochmals zu wiederholen — man wird sofort erkennen, daß in diesen Blättern dasselbe Empfinden für die Holzschnitterscheinung sich ausspricht wie bei dem Abschied Christi. Es ist dieselbe, von allem Voritalienischen völlig unterschiedene Kraft der Körperlichkeit mit der in sich geschlossenen Fülle der Bewegung und, notwendig damit verbunden, derselbe Verzicht auf das Weiche, Gleitende und Zitternde der Lichterscheinung, was gegenüber den letzten voritalienischen Holzschnitten fast einen Rückschritt zu bedeuten scheint — die klare Festigung der Bilderscheinung, die der souveränen Verwertung der Helligkeitstöne im Dienste des Ganzen vorhergehen muß.

Ein weiterer, vierter Holzschnitt der ersten nachitalienischen Zeit reiht sich diesen drei Blättern an, und zwar dieser mit Sicherheit 1507 zu datieren: die Stigmatisation des hl. Franziskus (B. 110). Auch dies Blatt gilt allgemein als vor 1506 entstanden — der Gegenbeweis mag von der thematisch eng verwandten Joachimsfigur der Verheißung auf dem Felde (B. 78) ausgehen. Die Analyse dieser letzteren Kniefigur ergibt, daß in keiner Weise, weder für den künstlerischen Schaffens- noch für den Aufnahmeprozeß, das Gefühl für Leben und Masse des Körpers selbst, für die Verschiebung innerhalb des physischen Mechanismus beteiligt ist. Nur das zugrunde liegende psychische Erlebnis soll sprechen. So wird aus dem Flächenbild der Kniefigur das eine Stück mit dem für den Ausdruck wertlosen rechten Stützbein als Schattenfläche herausgelöst und mit der benachbarten Dunkelheit des Bodens zusammengenommen — in der Helligkeit, in der sich nach Abzug jener Schattenfläche das Leben der »Figur« zusammendrängt, spricht die Linie, nicht die Form. Man braucht nichts weiter davon zu sagen, daß die Figur in jener Schattenfläche wirklich papierdünn wird, und daß die Linie hier jede Beziehung zur körperlichen Realität verliert. Es gilt ganz ebenso auch sonst: die Dinge zergehen in ein Nichts, wenn man sie, der deutlich ausgesprochenen künstlerischen Intention zuwider, in ihrem räumlich-körperlichen Leben nachempfinden will. Wie wenn man den Sonnenstrahl festhalten wollte. Dagegen nun der Franziskus von B. 110. Die klare Durchbildung der körperlichen Aktion ist das erste, was der Künstler erreichen will; kahl, möglichst ohne lineares Schnörkelwerk, werden die Körperformen herausgeholt (vgl. K. B. 24). Statt des von der Linie ausgehenden Bewegungseindrucks vielmehr jene fast träge Zähigkeit und Festigkeit des Duktus, statt des Momentanen, des Zusammenbrechens das schwere Lasten auf dem Erdboden. Auch im Psychischen ist der Eindruck jetzt schwer und ernst, wie bei der Maria des Abschiedes Christi; wie auch von Bildung und Verwendung des Baumstammes dasselbe zu sagen ist wie dort. Die Beschränkung auf das Jahr 1507 ergibt sich für den Franziskus-Holzschnitt aus der (bereits von Friedländer bemerkten) engen Beziehung zu dem Berliner Doppelbild Altdorfers von 1507: das linke Täfelchen ist eine in vielen Einzelheiten veränderte, aber ganz unverkennbare Kopie nach dem Holzschnitt (im Gegensinn; die Landschaft z. T. ganz frei behandelt, der Mönch im Hintergrund fortgelassen). Die rechte Tafel gibt daneben die eigene Erfindung Altdorfers, und der Gegensatz etwa der Gewandzeichnung macht es ganz deutlich, wie in dem Franziskus trotz aller Assimilation an den eigenen Stil doch noch die festere Struktur der Dürerschen Linie durchklingt. Endlich sind dann noch die beiden Holzschnitte mit je drei Heiligen anzufügen (B. 108

und 118), wohl 1508 entstanden und an die Entwürfe für die Flügel des Heller-Altars anzuschließen. Dies und die künstlerische Auffassung: die starke Belastung der Bildfläche mit großen und schweren Gestalten (dagegen H. B. 112), die italienische Gestikulation, die markige Behandlung der Einzelform — alles bestätigt die Datierung nach der italienischen Reise. Die Architektur gibt einfach große Linien und Formen, ohne Italienisieren im einzelnen (für die Säule vgl. den einen Flügel des Heller-Altars). Der Gesamtton ist hier wie bei den anderen Blättern von einer festen, etwas harten Klarheit, die Durchbildung auch hier geringer als bei dem Abschied Christi: »schlechtes Holzwerk«. Man wird diese unmittelbar nach Italien, noch vor dem Heller-Altar entstandenen Holzschnitte mit den Kupferstichen derselben Jahre (B. 14, 24, 4, 5) zusammennehmen müssen, und es ist dabei nochmals zu betonen, wie wuchtig so unmittelbar nach der Rückkehr aus Italien die ganz ernsten, tragischen, bis zur Härte gesteigerten Stimmungen in der Kunst Dürers hervordrängen. Kein Verlieren in der fremden Schönheit, sondern trotz aller erkältenden Beimischungen Steigerung, vollstes Zusammenschließen aller stolzen Energie seiner Kunst — das bedeutet Italien für Dürer. Der Abschied Christi ist das klassische Zeugnis dafür, daß ihm die Echtheit des Empfindens nicht verloren gegangen war.

Studien aus dem Germanischen Museum.

Von **Friedrich Haack.**

1. Zu Riemenschneider.

Im Germanischen Museum befinden sich sieben Holzschnitzereien, die im Katalog bezw. in der sonstigen kunstgeschichtlichen Literatur mit Riemenschneider oder wenigstens mit der unterfränkischen Schule in irgend einen Zusammenhang gebracht werden. Dagegen wagt der noch von Essenwein redigierte Katalog aus dem Jahre 1890 nur eine einzige von diesen Schnitzereien dem Meister selbst als Originalwerk zuzuschreiben. Nach meiner Überzeugung darf man aber getrost deren drei als eigenhändige Arbeiten Riemenschneiders ansprechen.

Unter diesen drei Originalen nimmt ohne Zweifel »die Anbetung des Jesuskindes durch einen der heiligen drei Könige« qualitativ den ersten Rang ein. Diese Gruppe aus freistehenden Figuren (Höhe 57 cm, Breite 54,2 cm, Nr. 351, Taf. IX) gehört ohne Zweifel zu den besten Originalskulpturen aus Holz, die überhaupt das Museum umschließt. Der Katalog spricht die Gruppe wegen ihrer auserlesenen Feinheit der fränkischen Schule ab und teilt sie der schwäbischen zu. Tönnies schwankt, er denkt wohl an Riemenschneider, kann sich aber doch nicht entschließen, die Gruppe diesem Meister zu geben. »Der etwas seelenlose, wenn auch äußerst liebliche Ausdruck des Antlitzes der Maria, sowie die Behandlung des Gewandes« enthält für Tönnies eine »fremde Note«. Er schließt sich daher mit einem vorsichtigen »wohl« der Auffassung des Kataloges an. Streit erwähnt das Werk überhaupt nicht, Bode gibt es dem Creglinger Meister, Weber allein schreibt es bedingungslos dem Tillmann Riemenschneider zu.

Tönnies macht auf die Ähnlichkeit der Gruppe mit einer anderen derartigen Anbetung aufmerksam, die aus der Kapelle zu Aub in den fränkischen Kunst- und Altertumsverein zu Würzburg versetzt ist. Wichtiger ist die inhaltliche, kompositionelle und stilistische Übereinstimmung unserer Gruppe mit der linken Hälfte des geschnitzten Dreikönigsbildes in Creglingen (klassischer Skulpturenschatz Nr. 407). Die Übereinstimmung besteht in der Gesamtanordnung; im Typus, in der Haltung und in der

Haarbehandlung der Maria; im Profil des knienden Königs mit der großen vorstehenden Nase und dem zurückfliehenden Untergesicht, in des Königs Petrusschöpflein, in der Fältelung seines Ärmels, in der Haltung seines Fußes, in der Behandlung der Schuhsohle und im Motiv des am Boden liegenden Hutes. Kurz, die Übereinstimmung erstreckt sich auf so viele stoffliche, kompositionelle und stilistische Einzelheiten und ist so ausgeprägt, daß sie unmöglich auf Zufall beruhen kann. Der kniende König in Creglingen hat eine Schärpe um den Leib geschlungen, wodurch die in Nürnberg schroffen aber kräftigen und großzügigen Längsfalten des Mantels gebrochen werden. Die eigentlichen Gesichtszüge und das lange Haar hat der König der Nürnberger Gruppe mit dem Creglinger König der mittleren Altarstufe gemein. Das Qualitätsverhältnis stellt sich so, daß, wenn man die beiden Gruppen in einem Museum nebeneinander anträfe und nichts von Riemenschneider wüßte, man sofort die Nürnberger Gruppe für das eigenhändige Werk des Meisters und das Creglinger Dreikönigsbild für eine Werkstattarbeit erklären würde. Gerade der Vergleich mit der Creglinger Schnitzerei läßt uns so recht die Vorzüge der Nürnberger Gruppe erkennen: den schönen Linienfluß der Komposition, den hohen Adel der Auffassung, die meisterhafte Sicherheit in der Führung des Schnitzmessers, die prachtvolle Haar- und Bartbehandlung, ganz besonders aber die von einem tief in die Natur eingedrungenen Studium zeugende Wiedergabe der menschlichen Hände und Köpfe. Ganz vortrefflich sind Nase und Mund geschnitzt. Höchstens die Augen lassen zu wünschen übrig. Diese sind es vermutlich gewesen, welche auf Tönnies den seelenlosen Eindruck gemacht haben. Sind die Augen aber nicht vielleicht auf Bemalung berechnet gewesen?

Jedenfalls beweist die vorliegende Untersuchung, daß die Nürnberger Gruppe als ein Original Riemenschneiders anzusprechen ist, während die alte Hypothese Bodes vom »Creglinger Meister« wenigstens für das Werk, nach dem der Meistername gewählt wurde, eine neue Stütze erhält. Auch der klassische Skulpturenschatz publiziert diese Anbetung der hl. drei Könige in Creglingen als Arbeit eines »unbekannten Meisters«. Ich würde dafür die Bezeichnung: »Werkstatt Riemenschneiders« vorschlagen.

Nächst der wundervollen Anbetungsgruppe des Germanischen Museums würde ich die Palme dem daneben aufgestellten schmerzhaften Johannes reichen (Nr. 340). Dem Katalog nach erinnert er »an einige ähnliche Arbeiten Riemenschneiders«. Weber schreibt ihn diesem selbst zu. Bode und Streit ignorieren ihn. Tönnies (S. 243) meint, der Johannes »hat mit Meister Dill gar nichts zu tun und scheint nicht einmal unterfränkisch zu sein«. Dagegen gibt er zu, daß »der traurige Ausdruck des Antlitzes tief empfunden wiedergegeben« ist. Dieser Johannes ist

in der Tat ein fein empfundenes und vortrefflich ausgeführtes Kunstwerk. So gut der seelische Ausdruck nicht nur in dem schmerzhaft verzogenen Gesicht, sondern auch in den krampfhaft geballten Händen, ja sogar in der ganzen Gestalt herausgearbeitet ist, ebenso vorzüglich ist die Wiedergabe des Körperlichen, die Haar- und die Gewandbehandlung. Ich bitte nun diesen Johannes, der zu einer Kreuzigungsgruppe gehört haben muß (Abb. Nr. 340 Taf. VIII, Katalog der Originalskulpturen), mit dem die Maria unterstützenden Johannes der Kreuzigungsgruppe zu Dettwang vergleichen zu wollen und zwar womöglich nicht in der gegenseitigen Photographie Streits (Taf. 21), sondern in der besseren Wiedergabe des Rothenburger Photographen Herbart. Die beiden Johannesgestalten kommen einander in Ausdruck, in der Kopfbildung, in den Proportionen, in der Haarbehandlung, in den Gewandfalten so nahe, daß diese Übereinstimmung wiederum unmöglich auf Zufall beruhen kann. Man achte besonders auf den am Oberschenkel eng anliegenden Mantel, während dieser über dem Unterschenkel eine große tiefe Falte bildet. Andererseits befindet sich weder die Nürnberger, noch die Dettwanger Figur in einem sklavischen Abhängigkeitsverhältnis von der anderen, sondern beide stehen einander selbständig gegenüber und sind einander qualitativ annähernd gleich wert. Infolgedessen — und mein Urteil trifft hier wieder mit dem Webers zusammen — muß auch der Nürnberger Johannes wie der Dettwanger von Riemenschneider selbst geschnitzt sein. »Der auferstandene Christus« (Nr. 341) dagegen, der vom Katalog zu Unrecht mit dem eben besprochenen Johannes zu einer stilistischen Gruppe zusammengeordnet wird, hat bei seiner schematisch symmetrischen Haar- und Bartbehandlung, bei seiner harten und trockenen Faltenbildung überhaupt gar nichts mit Riemenschneider zu tun, sondern erinnert in Haar und Bart, in der Modellierung des Nackten und in der Wiedergabe des Schamtuches vielmehr an die in der Nähe aufgestellte Pietà aus der Nürnberger Schule um 1500.

Qualitativ erst an dritter Stelle rangiert in meinen Augen die hl. Elisabeth, Nr. 338 des Germanischen Museums, die allein vom Katalog als Originalarbeit Riemenschneiders in Anspruch genommen und als solche auch sonst allgemein anerkannt sind. »Die hl. Elisabeth mit einem Kruge und einer Schüssel mit Brot und Früchten. Hoher Kopfputz. Rundbild mit geflachtem und gehöhltem Rücken. Von Stärk und Lengenfelder an einzelnen Teilen restauriert. Höhe 136 cm« (Katalog). Wenngleich diese Madonna auch qualitativ nicht an die Maria mit dem anbetenden König heranreicht, so stellt auch sie ein hervorragendes Kunstwerk vor. Leider wird uns nur der ästhetische Genuß daran durch die rechte Hand, welche eine Weinkanne hält, stark beeinträchtigt. Diese Hand beruht nämlich auf einer verkehrten Ergänzung.

Es widerspricht durchaus dem Wesen der Riemenschneiderschen Kunst, daß eine Extremität in der Weise aus der sonst fest geschlossenen Silhouette herausspringt! — Wer nur einigermaßen über künstlerische Empfindung verfügt, braucht nur die Abbildung (Taf. VII) ins Auge zu fassen, um sofort das Grundfalsche der Ergänzung zu empfinden. Die Hand sollte nicht nach außen, sondern nach innen gekehrt sein!

Über die drei übrigen mit Riemenschneider oder der unterfränkischen Schule in Zusammenhang gebrachten Werke des Germanischen Museums habe ich nichts zu bemerken, ich möchte nur im Vorbeigehen noch auf die merkwürdige Porträtähnlichkeit aufmerksam machen, welche der im Vordergrunde sitzende Mann auf dem Relief des Creglinger Marienaltars »Christus lehrt im Tempel« (Abb. z. B. Lübke-Semrau Bd. III S. 501) mit dem bekannten Selbstbildnis Jörg Syrlins am Ulmer Chorgestühl besitzt. Diese Ähnlichkeit kann ja auf Zufall beruhen, ist aber doch um so auffälliger, als der Nachbar jener Creglinger Sitzfigur auch als Selbstbildnis Riemenschneiders gedeutet wird.

2. Der heilige Laurentius Nr. 315.

»Der hl. Laurentius im Diakonengewande, auf der linken Hand ein flach gelegtes Buch tragend, während die wenig vorgestreckte Rechte das Zeichen seines Martyriums, den Rost, hielt. Fast runde Figur, deren ehemalige Farben abgelaugt sind. Höhe 157 cm, v. Aufseß.« Soweit der Katalog. Dieser Laurentius, welcher zu den bedeutendsten altdeutschen Schnitzereien des Germanischen Museums gehört, ist nach meiner Überzeugung ohne Zweifel von demselben Meister geschaffen worden, der den hl. Martin des Berliner Kaiser Friedrich-Museums geschnitzt hat (Lindenholz, jetzt unbemalt. Höhe 163 cm, Rückseite gehöhlt. Schwert und linker Fuß angesetzt. Kunstkammer). Der Martin wird in Berlin um 1510, der Laurentius 1500—1520 im Katalog des Germanischen Museums angesetzt. Zeitbestimmung und Maaße stimmen also überein.

In beiden Figuren äußert sich der Geist desselben Künstlers, der eine höchst persönliche Sprache spricht. Die Formenauffassung ist genau die gleiche und ebenso der Proportionskanon, der sich sehr charakteristisch in den breiten Füßen und den schmalen Schultern offenbart. Besonders deutlich macht sich derselbe Stil in den Köpfen geltend. Es sind kräftige viereckige Schädel von eigenartig flächiger Wangenbehandlung. Der tektonische Aufbau des Knochengerüstes ist überall klar herausgearbeitet. Die Nase ist kräftig und unten breit. Dem vorstehenden breiten energischen und höchst charakteristischen Kinn entsprechen kräftig vortretende Augenbrauenbogen, unter denen die Augen tief eingebettet liegen. Die den Kopf fast etwas schematisch umgebenden

runden Locken laufen in scharfe, bald nach oben, bald nach unten, bald zur Seite starrende Spitzen aus. Wie unter der Oberfläche des Gesichtes überall der Knochenbau zutage tritt, so sind an den Händen die Knöchel und die Adern stark betont. Das Gewand ist bei dem Kriegsmann und dem Diakon natürlich in charakteristisch verschiedene Hauptfalten gelegt, aber die Nebenmotive, die Unterärmelfalten, Kragen und Knopfmotiv stimmen merkwürdig genau überein. Höchst bedeutsam ist auch die energische Licht- und Schattenverteilung, die sich z. B. in den Lichtern auf den Mundwinkelerhebungen charakteristisch geltend macht.

Die Berliner Figur verrät etwas mehr vom Renaissancegeist und könnte daher vielleicht ein wenig später entstanden sein. Dieser geringfügige Unterschied ließe sich aber auch aus dem darzustellenden Gegenstand erklären. Die hieratische Tracht führte damals leicht zu einer etwas archaischeren, die weltliche zu einer fortgeschritteneren Stilisierung. Wahrscheinlicher als eine zeitliche Aufeinanderfolge ist, daß beide Figuren Gegenstücke zueinander an demselben Altar gebildet haben. Der hl. Martin dreht sich ein wenig zur Linken, wendet den Kopf energisch nach dieser Seite herum und schaut auch nach links. Den Laurentius dagegen könnte man sehr wohl als eine nach rechts gewendete Figur auffassen. Wenigstens läßt der Umstand darauf schließen, daß die linke Hälfte der Silhouette sehr bewegt und die rechte ganz ruhig gebildet ist. Das spricht dafür, daß die Figur auf der linken Seite eines Altars aufgestellt war.

In den beiden Figuren des Laurentius und des Martin tritt uns ein Künstler von stark persönlicher Eigenart entgegen, von lodernder Glut der Empfindung und zugleich von hoch entwickeltem Stilgefühl. Der Martin gilt in Berlin als schwäbische Arbeit, der Laurentius wird vom Katalog des Germanischen Museums für die Nürnberger Schule in Anspruch genommen und mit der »Nürnberger Madonna« in Zusammenhang gebracht. Er hat damit aber stilistisch zweifellos nichts zu schaffen, wenn er auch qualitativ nahe heranreicht an dieses schönste Erzeugnis der Nürnberger Plastik jener Zeit.

3. Die Nürnberger Madonna.

Eine Rettung.

Wie hoch auch der eben besprochene Laurentius, wie hoch die drei Tillmann Riemenschneider des Germanischen Museums anzuschlagen sind, keines von allen diesen Werken reicht völlig an die Nürnberger Madonna heran. (»Die heilige Jungfrau von der Seite eines Kruzifixes, welches nebst dem dazu gehörigen hl. Johannes leider zugrunde gegangen ist. Ehemals bemalt und vergoldet, später grau überstrichen. Höhe 152 cm,

Taf. V.«) In dieser Figur ist das Motiv der unter dem Kreuz trauernden Mutter Gottes vom deutschmittelalterlichen Gefühlsstandpunkt aus und doch unter dem Einfluß italienischer Renaissanceschönheit in geradezu klassische Form gebracht. Weil sie so das Empfinden des ganzen Volkes in künstlerisch ausgereifter und daher leicht verständlicher Weise wiedergibt, hat diese Figur auch die größte Volkstümlichkeit erlangt und ist bis auf unsere Tage herab hoch in Ehren gehalten und jederzeit gefeiert worden. Berthold Daun blieb es vorbehalten, in seiner Knackfußmonographie »P. Vischer und A. Krafft« dagegen aufzutreten. Er hält die Nürnberger Madonna für eine schlechte Arbeit, weil sie in den Proportionen des menschlichen Körpers verfehlt sei und — nackt! — einen ungeheuerlichen Eindruck machen würde. Er leugnet, daß sie von einer wahren und starken Empfindung des Schmerzes durchdrungen sei. Und er stellt schließlich die Hypothese auf, daß man sie gar nicht als Mutter Gottes unter dem Kreuze, sondern als die Jungfrau Maria aufzufassen habe, welche die frohe Botschaft empfängt.

Daß die Nürnberger Madonna in ihren Proportionen nicht der Natur entspricht, ist eine ganz richtige, wenn auch sehr naheliegende Beobachtung. Die Figur deswegen aber für häßlich zu erklären, ist grundverkehrt. Wenn man von diesem Standpunkt ausginge, müßte man fast alle plastischen und gemalten Figuren des Mittelalters ablehnen. Das gesamte Mittelalter litt im Gegensatz zur Antike und zur neueren Zeit an mangelhaftem Einsehen in die Anatomie des menschlichen Körpers. Erst Raffael und dem italienischen Cinquecento überhaupt blieb es vorbehalten, den menschlichen Körper auch in und unter den Kleidern vollkommen naturwahr zu geben und zu bewegen. Raffael tat damit gleichsam ein Übriges, denn eine Gewandfigur braucht nur als solche und nicht zugleich auch als Aktfigur schön zu sein. Als Gewandfigur aber trägt die Nürnberger Madonna das Gesetz ihrer Schönheit in sich selbst.

Der Mangel, welcher der mittelalterlichen Kunst aus ihrem geringen anatomischen Verständnis erwuchs, wird wieder ausgeglichen durch die starke seelische Belebung, welche diese Kunst ganz erfüllt und vor der Kunst anderer Zeitalter auszeichnet. Doch gerade einen Mangel an Ausdruck des Schmerzes rügt Daun an unserer Figur. Gewiß hat der einer Übergangszeit angehörige und bereits im Sinne der italienischen Renaissance nach formaler Schönheit strebende Künstler das Gesicht nicht verzerrt wiedergeben wollen, aber wie stark wirkt schon allein auf kunstempfängliche Augen das oben weit vorgezogene Kopftuch, das einen kräftigen Schatten auf das Obergesicht wirft. Nicht der Maler allein, sondern auch der Bildhauer operiert stimmungerzeugend mit Licht und

Schatten! — Ferner ist aber auch der (allerdings edle und gehaltene) Ausdruck des Schmerzes vor allem in der Haltung und Bewegung des ganzen Körpers zum Ausdruck gebracht und gipfelt in den gerungenen Händen. So ringt die Hände nur, wer von wahrem innerem Schmerz durchwühlt ist! — Eine ähnliche Geberde haben wir vorhin bei dem Johannes von Tillmann Riemenschneider beobachtet.

Also die Geberde deutet auf die schmerzhafte Maria unter dem Kreuzesstamm, nicht auf die erstaunte, verwunderte, entzückte Maria hin, welche von dem Verkündigungsengel die frohe Botschaft empfängt. Dem widerspricht auch das Kopftuch — ein Einwand, den Daun selbst gegen sich erhebt. Das Kopftuch deutet auf die Mutter gewordene Maria hin; die Jungfrau Maria, welche die frohe Botschaft empfängt, ist stets mit langem offenem Haar dargestellt. Daun sucht sich nun über seinen eigenen Einwand mit dem Bemerken hinwegzusetzen, der Künstler könne ja auch einmal eine Ausnahme gemacht haben. Wer sich aber in die mittelalterliche Kunstgeschichte versenkt hat, lebt der festen Überzeugung, daß die Künstler damals derartige Abweichungen von dem aus der Sache selbst hervorgegangenen und von der Überlieferung geheiligten Typus eben nicht gewagt haben. Endlich schaut die Nürnberger Madonna in die Höhe, eben zu ihrem am Kreuze hängenden Sohne empor. Wenn sie eine Verkündigungs-Maria wäre, so müßte man sich den Verkündigungsengel tatsächlich vom Himmel herabschwebend, das heißt also in diesem Fall: mechanisch irgendwie aufgehängt vorstellen. Eine derartige Aufmachung würde etwa dem raffinierten Rokoko, aber nicht der schlichten Empfindungsweise der altdeutschen Kunst entsprechen.

Also, die Nürnberger Madonna ist schön, ist von einer tiefen, wenn auch gehaltenen Empfindung des Schmerzes erfüllt und ist als eine Maria unter dem Kreuzesstamm aufzufassen.

Adam Kraft und das sogenannte Männleinlaufen.

Von **Dr. Christian Geyer.**

Die Nachforschungen über die Entstehung der Stationen Adam Krafts,[1]) deren Ergebnisse in dieser Zeitschrift veröffentlicht wurden (1905, Heft 5/6), führten zu einer so glänzenden Rechtfertigung der Notizen, die wir dem alten Schreib- und Rechenmeister Johann Neudörfer verdanken, daß ich es für der Mühe wert hielt, zunächst der kurzen weiteren Bemerkung nachzugehen, daß Adam Kraft auch an dem Schmuck der Frauenkirche Anteil genommen habe: »Item an Unser Frauen Saal am Markt das zierliche Meßwerk am Gehäuß der Vesperbilder«.[2]) Wenn Lochner in den Anmerkungen zu dieser Stelle[3]) ausführt, daß die von etlichen angenommene Jahreszahl 1462 für die angebliche Arbeit Krafts an der Frauenkirche von vornherein als Irrtum angesehen werden muß, wird man ihm allerdings ohne viel Bedenken zustimmen, da die Lücke zwischen 1462 und dem ersten sicher datierbaren Werke Krafts nicht weniger als 30 Jahre betragen würde. Daß hier ein Fehler der späteren Tradition vorliegt, ist deutlich genug zu sehen. Würfel[4]) schreibt dem berühmten Steinmetzen die unmögliche Ausführung des steinernen Portals zu und meint dabei, daß im nämlichen Jahre 1462 Heuß und Lindenast die bekannte Uhr mit dem Männleinlaufen gefertigt hätten; 1506 habe man das Portal mit Kupfer gedeckt, die Schlaguhr aus der Kirche getan und in das Türmlein ob dem Portal gehängt. Ähnlich meint Murr,[5]) daß unter Adam Kraft 1462 das Gebäude über dem steinernen Gang und das zierliche Meßwerk am Gehäuse der Vesperbilder vollendet worden sei. Die dazugehörige Uhr sei 1509 fertiggestellt, 1738 renoviert worden.

---

[1]) Über die Schreibung des Namens vgl. Mummenhoff in Mitteilungen des Vereins f. Gesch. der Stadt Nürnberg XIV. (1901) S. 258—260.

[2]) Lochner, Des Joh. Neudörfer Nachrichten von Künstlern und Werkleuten. Wien, 1875, S. 11. (Heller), Beiträge zur Kunst- und Literatur-Geschichte, Nürnberg 1822, S. 25 u. 52ff.

[3]) a. a. O. S. 12.

[4]) Würfel, Diptycha capellae B. Mariae, Nürnberg 1761, S. 18 f.

[5]) Murr, Beschreibung der Marienkirche, Nürnberg 1804, S. 6 f.

Die Frage scheint zwar ziemlich nahe zu liegen, ob vielleicht doch nur die Jahreszahl 1462 falsch sei, wogegen in den anderen Nachrichten ein gesunder Kern stecken könne. Allein Lochner läßt sich aus einem doppelten Grunde auf keine weitere Kontroverse ein; einmal sei derjenige Meister Adam, der am Bau des Männleinlaufens beteiligt war, nicht ein Adam Kraft, sondern ein Adam Merz gewesen, wie Baader in seinen Beiträgen I, 73, 101, 102 nachgewiesen habe, und zum anderen sei Adam Kraft damals schon tot gewesen. Diese beiden Sätze sind durchaus unrichtig. Daß Adam Kraft, der vor dem 10. Januar 1509 auswärts gestorben war, am 21. Januar 1509 dahier beerdigt wurde, ist nachgewiesen;[6]) also hätte er noch recht wohl an dem Aufbau über dem Portal der Marienkirche, der das künstliche Uhrwerk aufzunehmen bestimmt war, beschäftigt sein können. Und genau ebenso unrichtig ist, was Lochner über einen angeblichen Meister Adam Merz sagt. Die Urkunden kennen einen Meister Adam und einen Meister Merz, allein der Meister Adam Merz hat lediglich in der Phantasie Baaders gelebt, der die Urkunden, die er veröffentlichte, flüchtig und unrichtig gelesen und aus zwei grundverschiedenen Männern, nämlich dem Meister Adam (Kraft) und dem Meister Merz, jenen mythologischen Meister Adam Merz kombiniert hat, der seither bei Wanderer,[7]) Lochner und Daun[8]) seinen Spuk getrieben hat.

Joseph Baader, kgl. Archivskonservator in Nürnberg, hat sich unstreitig ein großes Verdienst damit erworben, daß er in seinen »Beiträgen zur Kunstgeschichte Nürnbergs«, die in Nördlingen 1860 und 1862 erschienen sind, zum erstenmal wichtige Urkunden teils veröffentlichte, teils verarbeitete. Allein alles, was er schrieb und abschrieb, muß aufs sorgfältigste nachgeprüft werden.

Die Rechnung über den Bau des Männleinlaufens ist im hiesigen Kreisarchiv vorhanden und wird in ihrem ersten Teil, d. h. soweit Adam Kraft beteiligt ist, zum Abdruck gebracht. Man mag dann damit jene »Extracte aus der Rechnung Peter Harsdorfers, Kirchenmeisters zu U. L. Frauen vom Jahre 1506 bis 1509« vergleichen, die Baader gegeben hat.[9]) Aus der Rechnung geht deutlich hervor, daß Meister Adam künstlerisch, Meister Merz handwerksmäßig tätig war. Jener wird, weil »Im Nie kein taglon geben«, durch ein Ehrengeschenk von 60 fl. entlohnt, während dieser seinen Taglohn mit Badgeld regelmäßig in Empfang

[6]) Alfred Bauch, Wann ist Meister Adam Kraft gestorben? Repert. f. Kunstwissensch. XIX (1896) S. 28—30.

[7]) Wanderer, Adam Krafft und seine Schule, Nürnberg 1869, S. 14.

[8]) Daun, Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit. Berlin 1897, S. 18, f.

[9]) a. a. O. I, S. 99—102.

genommen hat. Wenn man freilich unrichtig liest und statt »Nie kein«, wie Baader getan hat, abschreibt »wie beim«, dann kann sich allerdings manches heitere und traurige Mißverständnis einschleichen.

Zum Verständnis der nachfolgenden Rechnung sind vielleicht einige Bemerkungen nicht ganz überflüssig. Die Ausbezahlung des Lohnes für die beim Bau beteiligten Gesellen geschieht am Samstag für die vorausgehende Woche. Dabei werden die Arbeitstage der Gesellen zusammengezählt und 6, 8, 19 usw. »Tage«, d. h. Tagschichten, aufgeführt. Arbeiten in einer Woche zwei Gesellen, einer 6, der andere 4 Tage, so gibt das für die Woche 10 Tage und es muß der zehnfache Tagelohn in Rechnung gesetzt werden; arbeiten drei Gesellen in einer Woche nur 3 Tage, in der nächsten 6 Tage, so werden in jenem Falle 9, in diesem 18 Tagelohne für die Woche in Ansatz gebracht.

Die in der Rechnung verwendeten Geldbenennungen sind fl, h, ₰. Das Zeichen h ist einem geschriebenen deutschen h oder einem lateinischen s gleich und, ob es nun Schilling oder anders zu deuten sei, jedenfalls rechnerisch = 1 ℔ alt zu 30 Pfennig. Der Gulden (fl) ist zu 252 Pfennig (₰) oder zu 8 ℔ 12 ₰ gerechnet; man sieht, wir befinden uns in jener Zeit der Münzverschlechterung, die Hegel in den Städtechroniken II. Bd. S. 533 geschildert hat, worauf Reicke[10]) in höchst instruktiver Weise aufmerksam macht. Der Unterschied ist nur, daß die Entwertung des Silbergeldes noch weitere Fortschritte gemacht hat; denn während 1496 der fl 8 ℔ 10 ₰ galt, war er nun 8 ℔ 12 ₰ wert. Man nehme zum Beispiel S. 6 der Rechnung. 10 Tagschichten zu 32 ₰ geben 320 ₰; 252 ₰ = 1 fl; 320 ₰ sind also 1 fl und 68 ₰, oder, da 30 ₰ = 1 ℔ alt sind, 1 fl 2 ℔ 8 ₰. — 10 Tage zu 26 ₰ (ebenda letzte Zeile) geben 260 ₰ oder 1 fl 8 ₰. — Der Abschluß ebenda ergibt 44 Tagelohn zu 32 ₰ = 1408 ₰ und 32 Tagelohn zu 26 ₰ = 832 ₰, zusammen 2240 ₰ = 8 fl 7 ℔ 14 ₰.

Für die Geschichte Adam Krafts ergibt sich aus der Rechnung, daß er der Werkmeister und Angeber des Baues gewesen ist. Während noch manche Steinmetzarbeit auszuführen war, die er keinem Gesellen überlassen konnte, erkrankte er. Die Entlohnung von 60 fl entsprach etwa dem Jahresverdienst eines gewöhnlichen Steinmetzmeisters, dem für den Tag 40 ₰ bezahlt wurden, wozu noch das wöchentliche Badgeld kam.

Von der wahrscheinlich letzten Arbeit Krafts dürfte nicht mehr viel vorhanden sein. Die in den Jahren 1879—81 von Essenwein durchgeführte Restauration der Frauenkirche erneuerte auch das Werk Adam Krafts in einer Weise, die nicht deutlich erkennen läßt, was genaue Nachbildung des damals noch Vorhandenen und was Ergänzung ist.

---

[10]) Geschichte der Reichsstadt Nürnberg, Nürnberg 1896, Seite 470.

Würde man damals geahnt haben, daß es sich um Bildwerke handelte, an denen Kraft noch eigenhändig mitgearbeitet hatte, bis seinen müden Händen Meißel und Hammer entsank, hätte man wohl die Reste mit größerer Pietät aufgehoben. So rächt sich unter Umständen ein Lesefehler des allzu raschen Historikers!.

Immerhin bleibt es ein Trost, daß Adam Krafts Name für die Zukunft mit einem der volkstümlichsten Bildwerke Alt-Nürnbergs, dem jedem Kinde bekannten Männleinlaufen, unauflöslieh verbunden bleiben wird. Wenn mittags 12 Uhr die sieben Kurfürsten am Kaiser vorbeischreiten und sich vor ihm verneigen, dann wird mancher an den Meister denken, der ein Fürst unter den Steinmetzen gewesen ist, und in dankbarer Verehrung den Namen Adam Kraft aussprechen.

Da der Meister »Adam Merz« ein Phantasieprodukt ist, erfährt die Lebensgeschichte Krafts auch dadurch eine kleine Bereicherung, daß die in den Nürnberger Ratsverlässen vorliegenden Notizen über den Meister Adam unbedenklich für die Ergänzung der Biographie Krafts verwendet werden dürfen.[11])

Zum Schluß möchte ich noch bemerken, daß ich die Orthographie des Originals gänzlich unverändert gelassen habe. Die einzige Abweichung besteht darin, daß statt des oben beschriebenen Zeichens für tt das sonst übliche eingesetzt wurde. Als Abkürzungszeichen wurde stets statt der im Druck nicht wiederzugebenden Schnörkel der Handschrift der Apostroph (') gebraucht.

Aufschrift:

1510

Vnser lieben Frawen kirchen
Rechnung, auch das gepew
zu der Orr, antreffentt adj
am 5 Augustus

(1. Seite)

Inn Einem Erbern Ratt ist verlassenn vnd befolhenn, das alltorllein Inn vnser lieben frawen kirchen stindtt abzuprechenn, vnd ein news schlagendtt Ore Mitt seiner Zugehorung, Mitt einem kayser vnd den kurfürstenn zu Machen, wie dan vor an der allten or das auch gewest ist, vnd Iren ganck gehabt habenn, Oben In das Zine tach auff Sandtt Michells kar am Marck, allda schlagen Zaigenn, vnd die kurfursten Iren

[11]) Hampe, Ratsverlässe I, 584 und 688.

gangk Haben sollen geschehen am Mittwoch nach Sandtt Walburgen tag am 6 tag Mey Im 1506 Jar,

(2. Seite ist leer.)

(3. Seite)

Her Vlman stromer Vnser lieben frawen kirchen Pfleger, Vnd Petter Harstorffer kirchenmeister ,Haben gepetten, Michell Pehaym, N schlüsfelder, meister Hans Pehaym, Meister Jorg stadelman, Einß Erbern Rats Pawmeister, vnd werck lewtt, vnd Sebolltt schreier, Meister petter Viescher, Rattschmidtt, Meister Sebastian linthenast, meister adem Steinmetzs, meister Jorg schloser, habē Gerattschlagtt, wie man solchenn paw Vnd werck fürnemen Soltt, geschah am tag Erasimus der trittag Junyus 1506 Jar — gab In Zu esen vnd trincken costett .... fl 1 ℔. 0 ₰ 26

(4. Seite)

1506

Was Ich vmb stain Zwm Paw Geben

Item vmb den grosenn stain, Vber den kayßer, mit der fur vnd abladen	fl	5	℔.	3	₰	6
Item vmb 18 Sturtzen	fl	7	℔.	5	₰	28
Item vmb 21 Halbpstuck	fl	4	℔.	3	₰	26
Item vmb 24 Pfeillerstuck	fl	4	℔.	2	₰	19
Item vmb 21 Parpantt	fl	2	℔.	4	₰	2
Item vmb 3 Stuck	fl	0	℔.	3	₰	13
Item vmb 8 Halbstuck meister Hans	fl	1	℔.	1	₰	14
Item vmb 2 groß sturzn Meister Hans	fl	0	℔.	4	₰	20
Item vmb 2 Par pant, Meister Hanß	fl	0	℔.	1	₰	20
Item vmb 1 kunder Meister Hans	fl	0	℔.	0	₰	19
Item auß der Peuntt Ein Wagen zum großen stain Entlehentt der prach, dauonn wieder zu machen	fl	1	℔.	7	₰	8

Suma fl 28 ℔. 1 ₰ 7

(5. Seite)

1506

Was Ich vmb kornperge Stain zum Paw geben

Item dem Sebollt von Morn vmb 5 Stück vnd 1 quader	fl	2	℔.	7	₰	6
Item zu Wendellstein vmb 18 Stück	fl	6	℔.	3	₰	18

Füllstain

Item 7 fuder ... fl 1 ℔ 4 ₰ 6

Zigellstain

Item 50 ... fl 0 ℔ 1 ₰ 15

Suma als fl 10 ℔ 8 ₰ 3

Macht das Ich vmb stain geben
fl 39 ℔ 0 ₰ 28

(6. Seite.)

1506

Meister adem stainmetzs Hatt Mitt Zwayen geselln angefangen zw vnser lieben frawen Paw, stain zu Hawen, am eritag nach matheus der 22 tag Septemer 1506 Jar

Item Zallt Samstag Nach Matheus d. 26 tag Septemer 2 geseln 10 tag zu 32 ₰ ... fl 1 ℔ 2 ₰ 8

Item Samstag abend franzis 3 october 2 geseln 10 tag Zu 32 ₰ ... fl 1 ℔ 2 ₰ 8

Item Samstag Abent dianysy 10 october 2 geseln 12 tag Zu 32 ₰ ... fl 1 ℔ 4 ₰ 12

Item Samstag Abend lucas 17 october 2 geseln 12 tag Zu 32 ₰ ... fl 1 ℔ 4 ₰ 12

Item Samstag N Vrsalla 24 october 2 gesellen 12 tag Zu 26 ₰ ... fl 1 ℔ 2 ₰ 0

Item Samstag tag Wolfgangj 31 tag october 2 gesellen 10 tag Zu 26 ₰ ... fl 1 ℔ 0 ₰ 8

Item Samstag Nach linhardj 7 Nouemer 2 geseln 10 tag Zu 26 ₰ ... fl 1 ℔ 0 ₰ 8

Suma 44 taglon Zu 32 ₰
Suma 32 taglon Zu 26 ₰
thutt alls fl 8 ℔ 7 ₰ 14

(7. Seite)

1506

Item Samstag Nach Marthin 13 tag Nouemer 2 geselln 12 tag Zu 26 ₰ ... fl 1 ℔ 2 ₰ 0

Item Samstag Nach elisabett 20 Nouemer 3 geselln 15 tag Zu 26 ₰ ... fl 1 ℔ 4 ₰ 18

Item Samstag Nach katerina 28 Nouemer 3 geselln 15 tag Zu 26 ₰ ... fl 1 ℔ 4 ₰ 18

Item Samstag abentt Nickulaus 5 decemer 3 geselln 15 tag Zu 26 ₰ ... fl 1 tt 4 ₰ 18

Item Samstag abentt lucia 12 decemer 3 geselln 15 tag Zu 26 ₰ ... fl 1 tt 4 ₰ 18

Item Samstag Nach lucia 19 decemer 3 gesellen 18 tag Zu 26 ₰ ... fl 1 tt 7 ₰ 6

Item am Cristabentt 24 decemer 3 geselln 9 tag Zu 26 ₰ fl 0 tt 7 ₰ 24

Suma 99 taglon Zu 26 ₰
thutt fl 10 tt 1 ₰ 24

(8. Seite)

1507

Item Samstag Nach Jars tag 2 Jener 4 geselln 20 tag Zu 26 ₰ ... fl 2 tt 0 ₰ 16

Item Samstag Nach obersten 9 Jener 4 geselln 20 tag Zu 26 ₰ ... fl 2 tt 0 ₰ 16

Item Samstag V anthonij 16 Jener 3 geselln 15 tag Zu 26 ₰ ... fl 1 tt 4 ₰ 18

Item Samstag N Sebastian 23 Jener 3 geselln 18 tag Zu 26 ₰ ... fl 1 tt 7 ₰ 16

Item Samstag N. Paully Bekerung d 30 tag Jener 4 geselln 20 tag Zu 26 ₰ ... fl 2 tt 0 ₰ 16

Item Samstag Nach lichtmes 6 februar 4 geselln 20 tag Zu 26 ₰ ... fl 2 tt 0 ₰ 16

Item Samstag Nach apalonia 13 february 5 geselln 30 tag Zu 26 ₰ ... fl 3 tt 0 ₰ 24

Item Samstag Nach Jullian 20 february 4 geselln 16 tag Zu 26 ₰ ... fl 1 tt 5 ₰ 14

Item Samstag Nach Matheis 27 february 3 geselln 12 tag Zu 26 ₰ ... fl 1 tt 2 ₰ 0

Suma 171 taglon Zu 26 ₰
thutt fl 17 tt 5 ₰ 12

(9. Seite)

1507

Item Samstag Nach adrian 6 marzj 4 gesellen 19 tag zu 32 ₰ padgellt 12 ₰ ... fl 2 tt 3 ₰ 26

Item Samstag Nach gregorj 13 Marzj 4 gesel' 19 tag Zu 32 ₰ padge' 12 ₰ ... fl 2 tt 3 ₰ 26

Item Samstag Nach gertrautt 20 Marzj 1 geseln 5 tag Zu 32 ₰ vnd padg' 3 ₰ fl 0 tt 5 ₰ 17

Item Samstag Nach Beneditt 27 Marzj 4 geselln 19 tag Zu 32 ₰ padgelt 12 ₰ ……… fl 2 ℔ 3 ₰ 26

Item Samstag V ambrosy 3 aprill 2 geselln 8 tag Zu 32 ₰ padg' 6 ₰ ……… fl 1 ℔ 0 ₰ 10

Item Samstag V thiburzj 10 aprill 1 geselln 6 tag Zu 32 ₰ ……… fl 0 ℔ 6 ₰ 15

Item Samstag V Vigens 17 aprill 2 geselln 9 tag Zu 32 ₰ padg' 6 ₰ ……… fl 1 ℔ 1 ₰ 12

Item Samstag V S Marxs 24 aprillis 2 geselln 8 tag Zu 32 ₰ padg' 6 ₰ ……… fl 1 ℔ 0 ₰ 12

Item freitag N S Marxs 30 aprill 10 tag 32 ₰ pg 6 ₰ fl 1 ℔ 2 ₰ 14

Item N walb' 8 mey 2 ge' 10 tag Zu 32 ₰ pg 6 fl 1 ℔ 2 ₰ 14

Item Samstag Sofia 15 mey 6 tag Zu 32 ₰ pg 3 fl 0 ℔ 6 ₰ 15

Item Pfingst abent 22 mey 5 tag Zu 32 ₰ pg 3 ……… fl 0 ℔ 5 ₰ 13

Item Samstag N Vrbanj 29 mey 3 tag Zu 32 ₰ ……… fl 0 ℔ 3 ₰ 6

Suma 127 taglon Zu 32 ₰
thutt fl 16 ℔ 1 ₰ 2

(10. Seite)

1507

Item Samstag Bonyfazj 5 Junyus 3 ge' 10 tag Zu 33 ₰ padg' 9 ₰ ……… fl 1 ℔ 2 ₰ 27

Item Samstag V vitj 12 Junyus 2 ge' 10 tag Zu 33 ₰ Padg' 6 ₰ ……… fl 1 ℔ 2 ₰ 24

Item Samstag N vitj 19 Junyus 3 ge' 12 tag Zu 33 ₰ Padgellt 9 ₰ ……… fl 1 ℔ 5 ₰ 3

Item Samstag N Sibentte 26 Junyus 3 geseln 15 tag Zu 33 ₰ Padg' 9 ₰ ……… fl 2 ℔ 0 ₰ 0

Item Samstag N V l frawen Suchung 3 Jullius 1 ge' 5 tag Zu 33 ₰ Padg' 3 ₰ ……… fl 0 ℔ 5 ₰ 18

Item Samstag N killian 10 Jullius 2 ge' 10 tag Zu 33 ₰ Padg' 6 ₰ ……… fl 1 ℔ 2 ₰ 24

Item Samstag Nach Margretj 17 Jullius kein fl 0 ℔ 0 ₰ 0

Item Samstag Nach Madalena 24 Jullij kein ……… fl 0 ℔ 0 ₰ 0

Item Samstag Nach Jackoby 31 Jullius kein ……… fl 0 ℔ 0 ₰ 0

Item Samstag afra 7 augustus 2 geselln 11 tag zu 33 ₰ vnd Padg' 6 ₰ ……… fl 1 ℔ 3 ₰ 27

Item Samstag Nach larentj 14 augustus 2 gesellen 10 tag Zu 33 ₰ padgellt 6 ₰ ……… fl 1 ℔ 2 ₰ 24

Item Samstag Nach Sebaldj 21 augustus 5 tag Zu 33 ₰ padgellt 3 ₰ .... fl 0 ℔ 5 ₰ 18
Item Samstag Nach Bartollimej 28 augustus 2 tag .... fl 0 ℔ 2 ₰ 6

Suma 90 taglon Zu 33 ₰
thutt mit Padgellt fl 12 ℔ 0 ₰ 3

(11. Seite)

1507

Von Samstag Nach Bartollimej pies auff Sandtt endres abentt keinen gesellen Nitt gehabtt, vnd an dem tag Wieder mitt Zwayen gesellen angefangen,

Item Żallt Samstag Sandtt Barbara abentt 2 ge' 10 tag Zu 26 ₰ Padg' 6 ₰ .... fl 1 ℔ 0 ₰ 14
Item Samstag Vor lucia 11 decemer 2 geseln 8 tag Zu 26 ₰ Padg' 6 ₰ .... fl 0 ℔ 7 ₰ 4
Item Samstag Nach lucia 18 decemer 2 ge' 12 tag Zu 26 ₰ Padg 6 ₰ .... fl 1 ℔ 2 ₰ 6
Item Crist abentt 24 decemer 2 ge' 8 tag Zu 26 ₰ Padgelltt 6 ₰ .... fl 0 ℔ 7 ₰ 4
Item freitag Nach Cristag 31 decemer 2 gesellen 6 tag Padg' 6 ₰ .... fl 0 ℔ 5 ₰ 12

Suma 44 tag Zu 26 ₰
thutt Mit Padgelltt
fl 4 ℔ 5 ₰ 16

(12. Seite)

1508

Item Samstag Nach obersten 8 Jener Zway geselln 10 tag Zu 26 ₰ Padg' 6 ₰ .... fl 1 ℔ 0 ₰ 14
Item Samstag Vor anthonj 15 Jener 2 ge' 12 tag Zu 26 ₰ Padg' 6 ₰ .... fl 1 ℔ 2 ₰ 6
Item Samstag Nach angnes 22 Jener 9 tag Zu 26 ₰ Padg' 6 ₰ .... fl 0 ℔ 8 ₰ 0
Item Samstag Nach Paully bekerung kein .... fl 0 ℔ 0 ₰ 0
Item Samstag agatha 5 february 4 geseln 17 tag Zu 26 ₰ Padgelt 12 ₰ .... fl 1 ℔ 6 ₰ 22
Item Samstag Vor Valentin 12 february 3 geselln 16 tag Zu 26 ₰ Padg' 9 ₰ .... fl 1 ℔ 5 ₰ 23
Item Samstag Nach Jullian 19 februarj 3 ge' 19 tag Zu 26 ₰ Padgellt 9 ₰ .... fl 2 ℔ 0 ₰ 0

Item Samstag Nach Matheis 25 februar 4 geselln 12 tag
Zu 26 ₰ Padg' 12 .... fl 1 ℔ 2 ₰ 12

Suma 95 taglon Zu 26 ₰
thutt mit Padgelltt,
fl 10 ℔ 0 ₰ 11

Meister adem sagtt, das noch zu machen wer, das kontten die gesellen nitt, Er woltß Selbs machen, kontt er Nitt schwach heitt halbn thon,

(13. Seite)
1508

Von samstag Nach Matheis 25 tag february, Pies auff mantag Nach ambrosy 10 aprillis keinen gesellen Nitt gehabtt, vnd an dem tag Wieder mit 3 geselln angefangen

Item zallt Samstag Nach thiburzi 15 aprily 3 geselln
11 tag Zu 32 ₰ Padgellt 9 ₰ .... fl 1 ℔ 3 ₰ 19
Item asterabentt 22 aprillis 3 ge' 15 tag Zu 32 ₰
Padg' 9 ₰ .... fl 1 ℔ 7 ₰ 27
Item Samstag Nach astern 3 ge' 9 tag Zu 32 ₰ Padg' 9 ₰ fl 1 ℔ 1 ₰ 15
Item Samstag Nach Walburgis 6 Mey 3 geselln 9 tag
Zu 32 ₰ Padg' 9 ₰ .... fl 1 ℔ 1 ₰ 15
Item Samstag Nach Pangrazj 13 Mey 3 geselln 18 tag
Zu 32 ₰ Padg' 9 ₰ .... fl 2 ℔ 2 ₰ 21
Item Samstag Vor Ellena 20 tag Mey 3 geselln 18 tag
Zu 32 ₰ Padg' 9 ₰ .... fl 2 ℔ 2 ₰ 21
Item Samstag Nach Vrbanj 27 Mey 5 geselln 26 tag Zu
32 ₰ Padgellt 15 .... fl 3 ℔ 3 ₰ 1

Suma 106 taglon Zu 32 ₰
thutt myt Padgelltt
fl 13 ℔ 6 ₰ 5

(14. Seite)
1508

Meyster adem stainmetzs, Hatt Angefangen, die stain so mit den vorgeschriben taglon gehawen sindtt, auff Sandtt Michells kar Zusetzen, am Mantag Nach Sandt Vrbans tag der 29 tag Mey,

Item Zallt Samstag tag Erasmius d 3 tag Junyus, meist'
Mertzs 5 tag Zu 40 ₰ 5 ₰ Padg' vnd 4 geseln
20 tag Zu 36 ₰ 12 ₰ Padgelltt, ... fl 3 ℔ 6 ₰ 1
Item Samstag Nach Bonifatzj 10 tag Junyus meist' Mertzs
6 tag Zu 40 ₰ padg' 5 ₰ 4 geselln 24 tag Zu 36 ₰
Padg' 12 ₰ .... fl 4 ℔ 3 ₰ 23

Item Samstag Nach Vitj 17 Junyus Meist' Mertzs 2 tag Zu 40 ₰ padg' 5 ₰ Vnd 4 geselln 8 tag Zu 36 ₰ Padg' 12 ₰ ..... fl 1 tt. 4 ₰ 13

Item Freitag S Johans abentt 23 Junyus Meister Mertzs 4 tag Zu 40 ₰ padg 5 4 geselln 16 tag Zu 36 ₰ padgellt 12 ₰ ..... fl 2 tt. 8 ₰ 9

Item Samstag Nach Petry vnd Paull 1 Julius meyster Mertzs 5 tag Zu 40 ₰ padg' 5 ₰ vnd 4 geselln 20 tag Zu 36 ₰ padg' 12 ₰ ..... fl 3 tt. 6 ₰ 1

Suma 22 taglon Zu 40 ₰
Suma 88 taglon Zu 36 ₰
thut mit Padgeltt fl 16 tt. 3 ₰ 11

(15. Seite)
1508

Item Samstag tag killian 8 Jullius 4 geseln 24 tag Zu 36 ₰ Padgellt 12 ₰ ..... fl 3 tt. 4 ₰ 0

Item Samstag Nach margretj 15 Jullius Meist' Mertzs 5 tag Zu 40 ₰ padg' 5 ₰ 4 geseln 20 tag Zu 36 ₰ padgellt 12 ₰ ..... fl 3 tt. 6 ₰ 1

Item Samstag abentt Maria Madalena 21 Jullius 2 gesellen 10 tag Zu 36 ₰ pg' 6 ..... fl 1 tt. 3 ₰ 24

Item Samstag Nach Jackoby 28 Jullius 2 geselln 8 tag Zu 36 ₰ Padgelltt 6 ₰ ..... fl 1 tt. 1 ₰ 12

Item Pfinztag Nach Pettry kettenfeir 3 augustus 2 geselln 6 tag Zu 36 ₰ Padg' 6 ₰ ..... fl 0 tt. 7 ₰ 12

Item Samstag Nach larentj 11 augustus 2 geselln 12 tag Zu 36 ₰ padgelltt 6 ₰ ..... fl 1 tt. 6 ₰ 6

Item Samstag abentt Sebaldj 18 augustus 2 geselln 12 tag Zu 36 ₰ Padg' 6 ₰ ..... fl 1 tt. 6 ₰ 6

Item Samstag Nach Bartollimej 25 augustus kein Stainmetzs ..... fl 0 tt. 0 ₰ 0

Item freitag Vor egidj 31 augustus 2 gesellen 10 tag Zu 36 ₰ padg' 6 ₰ ..... fl 1 tt. 3 ₰ 24

Suma 5 taglon Zu 40 ₰
Suma 102 taglon Zu 36 ₰
thut Mit Padgelltt fl 15 tt. 5 ₰ 7

Allso Hett der Paw Mit Meister adem vnd sein gesellen Ein Endtt

(16. Seite)

Suma das Ich stainmetzs geselln Zalltt Hab 445 taglon Zu 26 ₰ macht ..... fl 45 tt. 7 ₰ 20

Suma daß Ich den stainmetzs geselln Zallt Hab 277 taglon Zu 32 ₰ macht .... fl 35 ℔. 1 ₰ 14
Suma das Ich Stainmetzs geselln Zallt Hab 90 taglon Zu 33 ₰ macht .... fl 11 ℔. 6 ₰ 18
Suma das Ich Stainmetzs geselln Zallt Hab 190 taglon Zu 36 ₰ macht .... fl 27 ℔. 1 ₰ 6
Suma das Ich den stainmetzn geselln vnd meister Mertzs Zalltt Hab, 27 taglon Zu 40 ₰ Macht .... fl 4 ℔. 2 ₰ 12
Suma das Padgelltt das Ich Meister Mertzs vnd den stainmetzn geselln geben Hab macht .... fl 1 ℔. 2 ₰ 24

Suma Alle taglon die Ich Meist'
Mertzs vnd stainmetzs geselln
von stainen vnd setzen bezallt
Hab Sindtt 1029 Hab Ich In da
fur Zalltt, Mit Padgelltt
fl 125 ℔. 5 ₰ 10

(17. Seite)

Item von Siben Planetten vnd treien Pild' vnd ettlich thir alls Zum Paw gehorig dauon Zu Hawen .... fl 20 ℔. 1 ₰ 18
Item cost die Hütten darinen Man die stain gehawen Hatt fl 0 ℔. 8 ₰ 7
Item die erden Von den gehawen stainen auß zuführen .... fl 1 ℔. 1 ₰ 9
Item Von den gehauen stainen von Meist' adem an Marck Zuführen .... fl 2 ℔. 4 ₰ 22
Item Von ecksen eysen Zu steheln vnd spitzn die man Zum stain Hawen praucht .... fl 6 ℔. 2 ₰ 5
Item Vmb 2 eysna stangen vntter den grosen stain der ob dem kaiser stett wugn 2 c' 33 ℔. fur das pfundtt 52 ₰ .... fl 5 ℔. 0 ₰ 0
Item vmb 4 c' 75 ℔. pleis Zum Vergise' wo Man eisen vnd clamern In die stain legtt .... fl 10 ℔. 4 ₰ 6
Item dem Henffling Vmb kalck .... fl 1 ℔. 8 ₰ 3
Item Zwayen taglonern die Im Rad gingen da man stain Hin auff Zug zalltt In 58 tag Zu 22 ₰ macht mit Padgelltt, ... fl 5 ℔. 1 ₰ 6

Suma fl 53 ℔. 6 ₰ 10

(18. Seite)

Noch dem Vnd meister adem dieß gepew von stain berg meister vnd angeber gewest vnd gemacht, wie die So Vorn Peym Ratschlag gewest, Von In geratt-

schlagtt ist, vnd Im Nie kein taglon geben, ist
durch meister Hans pehaym stainmetzs, Meister
Jorgen stadelman, Eins erbern Rats stattwerckleutt,
vnd meister Petter vischer, Ratschmidtt, Meister
Sewastian lintenast, Mitt verwilligu' Her vlman
stromerß des Pflegers, vnd mein Petter Harstorffer
kirchemeister, gesprochen, Im zu schenck auff das
So er vor Entpfangen Hatt, als 56 fl vnd seiner
Hausfrawe' 4 fl thutt . . . . fl 60 tb. 0 d 0

Zallt Im ain tag Mathes der 21 tag Septemer 1508 Jar,

(19. Seite)

Allso Hab Ich ausgeben Wie Vorn Nach
Ein ander stett, Rattschlagen, Vmb stain
Staine Pilld' taglan Meister Mertzs
vnd stain metzs geselln, taglonern
vnd meister adem geschenck ist,
was Ich sunst dar Zu kaufft Hab
vnd außgeben Macht alls In Ein
Suma fl 279 tb. 5 d 2

Guido von Siena.

Die Frage, die hier von Neuem berührt wird, ist allen, die sich mit der Geschichte der Malerei des Dugento befaßt haben, zur Genüge bekannt. Es wäre wenig lohnend, die alten widerstreitenden Meinungen um eine neue zu vermehren, aber es erscheint als Pflicht, die Urkunden sprechen zu lassen. An die Frage der Datierung des einzigen Bildes, das sich vom Meister Guido erhalten hat, knüpft sich der Streit wegen der Präzedenz der Sieneser oder der Florentiner Malerei. In Wirklichkeit erweist er sich als müßig; in den früher feindlichen, damals jedoch politisch eng verknüpften Nachbarstädten hat sich die schöne Blüte zu gleicher Zeit entfaltet, als die rechte Stunde gekommen war.

Die Protagonisten der Meinungsverschiedenheit über die Datierung der von Guido gemalten thronenden Madonna mit dem Kinde waren der verstorbene Gaetano Milanesi in Florenz[1]) und Prof. Wickhoff in Wien.[2]) Das Bild, ehedem in San Gregorio, dann nach Zerstörung dieser Kirche in das benachbarte San Domenico überführt, befindet sich seit zwei Dezennien im Palazzo Pubblico und ist in einer trefflichen Lombardischen Photographie auch jedem Fernen zugänglich. Die Unterschrift lautet: »Me Gu(id)o de Senis diebus depinxit amenis, quem Christus lenis nullis velit agere penis Anno d. M.« Dann bricht die Zeile in einem stumpfen Winkel um, weil sie sich vor der Vorderleiste des Fußbrettes vor dem Thron der Madonna auf dessen Schmalseite fortsetzt. Auf die Jahreszahl M folgt hier die weitere »CC«, dann ein kleiner Zwischenraum, dann XX, wiederum ein kleines Intervall, dann I. Die Jahreszahl, wie sie dasteht, ergibt MCCXXI, doch Milanesi glaubte in dem ersten Zwischenraum habe ursprünglich ein L, in dem zweiten ein X gestanden, die Zahl sei mithin MCCLXXXI gewesen. Die Buchstaben (und Zahlen) sind weiß auf blauem Grunde; Milanesi nahm an, bei einer Restaurierung des Bildes (die auch Wickhoff S. 285 zugibt, ohne daß er sie für die Inschrift gelten läßt) habe der wiederherstellende Maler die

[1]) Giornale Storico degli Archivi Toscani, III, 3 ss. — Fir. 1859 — Milanesi, Scritti vari. Siena 1873, S. 90 ss. (Neudruck des vorerwähnten Aufsatzes.)

[2]) »Über die Zeit des Guido v. Siena.« Mitteil. d. Öst. Inst. f. Gesch.-Forsch., X (1889), S. 244 ff.

Zahlen »L« und »X« verloschen vorgefunden, und er habe die Stellen mit blauer Farbe überstrichen.

Daß nun die Inschrift wirklich nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten ist, dafür spricht ein naheliegendes Moment, das seltsamerweise nicht beachtet zu sein scheint. Der Schluß des Verses gibt so, wie er gelesen und veröffentlicht wurde und wie er auch wirklich jetzt lautet, gar keinen Sinn. »Quem Christus lenis nullis velit agere penis«, diese Worte entbehren aller Bedeutung. Wer sich aber für sein liebevoll gemaltes Bild eine so hübsche Inschrift dichtete oder von einem kundigen Freunde dichten ließ, wer seiner Mitwelt und den Spätern von den schönen Tagen erzählen wollte, in denen er die Gottesmutter mit ihrem Knaben malte, wer zu Füßen der Jungfrau die Bitte niederlegte, Christus, der Milde, möge ihn mit keinen Strafen quälen, der sorgte doch wohl auch dafür, daß sein Verslein richtig lautete, und sicher stand an jener Stelle einstmals angere statt agere. Von dem Strich über dem »a« ist aber bei sonst deutlichen Buchstaben nicht eine Spur zu bemerken, während das Zeichen über der Sigla für Christus klar bemerkbar, über »Ano« sogar ziemlich ornamental ausgestaltet ist, wie es diesem Abbreviaturstrich in gotischer Majuskelschrift zukommt. Die Worte »Christus« und »Anno« werden dem die Schrift erneuernden Maler geläufig, das Wort »agere« wird ihm vielleicht bekannt, das seltenere »angere« aber fremd gewesen sein. Für uns genügt die aus dem fehlenden Zeichen sich ergebende Tatsache, daß die Inschrift in ihrer jetzigen Gestalt nicht genau ist und eine ohne weiteres zuzugebende Lücke aufweist.

Trotzdem wäre es recht leichtfertig, allein daraufhin zu behaupten, die Jahreszahl müsse MCCLXXXI gelautet haben, oder MCCXXI müsse falsch sein. Dies wäre auch leichtfertig, wenn Milanesis Behauptung sich in der Tat nur auf die drei von Wickhoff angeführten Gründe stützte. Nach diesem wären es die folgenden: 1. das Schweigen der Dokumente über einen Maler Guido, der um 1221 gelebt habe; 2. das Bild entspräche stilistisch einer späteren Periode der Kunstübung; 3. die Lettern der Unterschrift gehören einer Schriftgattung an, die 1221 noch nicht üblich, sondern erst Ende des 13. Jahrhunderts in Gebrauch gekommen sei.

Finden wir uns zunächst mit den drei Argumenten ab. Das erste ex silentio, an sich freilich wertlos, erhält denn doch eine erhebliche Bedeutung, wenn die reichlichen Sieneser urkundlichen Quellen, denen sich für das 13. Jahrhundert kaum die einer anderen Stadt Italiens vergleichen lassen, zwar völlig über einen Guido vom Anfang des Dugento schweigen, während sie uns die Namen anderer Maler der Zeit nennen, wohl aber von einem Guido vom Ende dieses Säkulum sehr viel zu melden wissen. — Das zweite Moment verdient keine Erörterung, da

das zu Beweisende nicht Material des Beweises sein kann. — Das dritte Argument, das von Wickhoff sehr nachdrücklich bekämpft wird, steht auf schwankem Grunde, doch ebenso unsicher ist der Boden, auf dem sich die Widerlegung bewegt. Wer in paläographischen und epigraphischen Dingen bewandert ist, wird ehrlich bekennen müssen, daß das Jahrzehnt aus dem eine undatierte Urkunde, eine Inschrift oder Aufschrift stammt, aus der Schriftgattung nicht bestimmt werden kann. Bei derartigen Erörterungen bewegt man sich ganz und gar in dem Bereich subjektiver Auffassungen. Soweit solche überhaupt gestattet sind, gehört die in der Aufschrift des Sieneser Bildes angewandte gotische Majuskel allerdings der Zeit reicherer Ausgestaltung dieser Schriftart, dem Ende des Dugento, an; aber auch dieser Eindruck hat eben einen recht geringen Wert.

In Deutschland mögen sich nur wenige Exemplare des Giornale Storico degli Archivi Toscani vorfinden, denn in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts war die Verbindung mit dem »bel paese« noch nicht eine so enge wie heute, und auch der Band vermischter Schriften Milanesis mag nicht in sehr zahlreichen Exemplaren über die Alpen gedrungen sein. Seine Darlegungen sind unter den Kunsthistorikern meist in der Form bekannt geworden, in der Prof. Wickhoff sie anführte, aber in dessen Erörterung ist der weitaus wichtigste Punkt, auf den Milanesi sich stützt, ganz unberücksichtigt geblieben. Dies sind die angedeuteten Erwähnungen des Guido (oder sagen wir vorsichtig eines Malers Guido) in den Sieneser Kämmerei-Registern, den sogenannten Libri della Biccherna.

Man weiß, daß die Holzdeckel dieser sich meist auf ein Halbjahr beziehenden Einnahme- und Ausgabebücher der Stadt- oder Staatskasse von den ersten Malern mit je einem Bilde versehen zu werden pflegten. Guido hat mehrere dieser Einbände künstlerisch geschmückt, doch keine der Tafeln hat sich erhalten. Die erste Erwähnung zweier für die Stadt ausgeführter Arbeiten findet sich in dem Ausgabenbuche von 1278. Milanesi, der diese Daten kannte, führte sie meist nur summarisch an. Diese früheste Eintragung lautete:

(1278, 15. November bis 31. Dezember. Biccherna 73 f. 47[2]) »3 librae Guidoni pictori pro pittura, quam fecit in vexillo S. Martini et in maneria sive banderia barattarie.«

Das erstere Banner war das des Stadtdrittels San Martino, das der Mannschaft in diesem Bezirk im Kampfe voranwehte, das zweite das der Schenkwirte, Spielhalter etc., die mit ins Feld rückten und nach dem Brauch der toskanischen Kommunen eine eigene Fahne führten, bei der sie sich im Lager zu halten hatten.

Eine weitere Zahlung aus dem Juli 1286 bezieht sich auf den künstlerischen Schmuck von Biccherna-Deckeln (Bicch. 93 f. 198):

»10 sol. Guidoni pictori pro picturis, quas fecit in libris IIII^{or} (der Vier, die die Kämmerei-Aufsichtsbehörde bildeten) et camerarii comunis.«

Außer dieser Notiz führt Milanesi eine solche von 1287 (vielleicht ist diese aber nur die vorstehend erwähnte, von ihm irrtümlich dem folgenden Jahre zuerteilte), und eine von 1290 (ist vom September des Jahres; Bicch. 103 f. 69) und von 1298 an.

Am wichtigsten sind die Notizen aus dem Biccherna-Register des Jahres 1295 (Nr. 112). Am 2. Oktober ist eine Zahlung verzeichnet, geleistet »Guidoni dipegnitori, quia depinxit in palatio comunis Senarum Maiestatem«. Dem Künstler war also der Auftrag erteilt worden, in dem damals seit sechs Jahren im Bau befindlichen Kommunal-Palast eine thronende Jungftau zu malen, ähnlich, wie er sie zuvor für San Domenico als Tafelbild geschaffen hatte. Vom 15. November desselben Jahres (f. 123^2) findet sich die Buchung: »6 l. 10 s. Guidoni pittori, quia pinxit in palatio comunis duos apostolos scil. S. Petrum et beatum Paulum, et scripsit. CII licterarum (!) auri apud ymaginem virginis Marie.«

Ob die beiden Apostel nachträglich neben die thronende Jungfrau gemalt wurden, unter die man jene Unterschrift in Goldbuchstaben setzte, oder ob sie eine Gruppe für sich bildeten, ist nicht auszumachen, doch das erstere ist das Wahrscheinliche. Auf jeden Fall hatte das, was man den Maler in Gestalten und Farben ausdrücken ließ, einen tiefen, politischen Sinn. Ikonographisch bedeutete die Jungfrau an dieser Stelle Siena, das von der Himmelskönigin beschützte, die beiden Apostel bedeuteten Rom und ob sie neben ihr oder ihr gegenüber oder sonstwo an die Mauer gemalt waren, sie stellten eine Huldigung Sienas an die römische Kirche dar. Seit damals etwa zehn Monaten saß der machtvolle Bonifaz der Achte auf dem Thron des Apostels, und aus den erregten und zerfahrenen Verhältnissen der toskanischen Kommunen heraus blickte man voll Scheu und voll Bewunderung auf den mächtigen Römer, der gewillt und befähigt erschien, die hadernden Parteien unter seinen Willen zu zwingen. Die Städte fühlten sich durch den Reichsstatthalter Johann von Chalons-Arlay bedroht, der im Namen des deutschen Königs Adolf die Herausgabe der Reichsrechte beanspruchte und der bei den herrschenden Parteiungen durch ein Bündnis mit den Ghibellinen gefährlich werden konnte. Die Städte wollten sich durch bares Geld von ihm loskaufen, Bonifaz aber zog die Verhandlungen an sich. Seine Pläne, sich ganz Tusziens zu bemächtigen, hegte er gewiß von Anfang seiner Regierung an. Gesandtschaft auf Gesandtschaft ging von Florenz wie von Siena

an ihn ab; eben hatte er an Podestà, Kapitan und Rat von Siena (am 18. September 1295 — Staatsarch. Siena, Riform.) geschrieben, er habe mit den Gesandten der Stadt wegen der toskanischen Wirren verhandelt; man solle ihm unverzüglich eine größere Barsumme und neu instruierte Vertreter der Bürgerschaft schicken, dann werde er für die Verwendung des Geldes und »betreffs des Zustandes der Landschaft« seine Anordnungen treffen. Das nahe Orvieto hatte dem Papst vor Kurzem angetragen, er möge das Amt eines Podestà der Stadt übernehmen (20. September 1295), während natürlich ein Vertreter in seinem Namen regieren sollte. Dies geschah damals nicht, aber anderthalb Jahre später wurde der Papst wirklich zum Volkskapitan der umbrischen Kommune ernannt; sein Wappen wurde an den Orvietaner Volkspalast gemalt und zwei Statuen des Bonifaz wurden über zwei Toren aufgestellt, die übrigens beide noch vorhanden sind, die eine sogar noch an der ursprünglichen Stelle in einer Nische über Porta Maggiore, freilich durch Gesträuch dem Blick dessen entzogen, der sie nicht ausdrücklich sucht. Die Lust, sich Statuen errichten zu lassen, bildete nach dem Tode des Bonifaz einen Anklagepunkt, in dem gegen sein Andenken wegen Irrgläubigkeit und wegen vieler anderer Beschuldigungen geführten Prozeß. Damals, im ersten Jahre seines Pontifikates, war der Byzantinismus gegen das mächtige Oberhaupt der Kirche noch nicht so stark entwickelt, daß man sich durch die bisher völlig ungewohnte Errichtung von Statuen bei ihm einzuschmeicheln suchte; man verfuhr in Siena künstlerischer und zarter, und drückte die Huldigung für jenen Papst voll Herrsucht und Selbstgefühl durch ein Symbol aus, indem man Petrus und Paulus neben oder nahe der Patronin der Stadt malte und damit andeutete, daß man sich wie dem himmlischen Schutze der Jungfrau, so dem diesseitigen der römischen Kirche und dessen gelobe, der sie im Namen der beiden Apostel regierte.

Eine so hervorragende Aufgabe an so bedeutsamer Stelle zu lösen, dazu wurde gewiß einer der angesehensten Künstler berufen. Man hatte Duccio, aber man beauftragte Guido, was denn doch wohl besagte, daß man ihn diesem großen Meister gleichstellte. Es gab also einen hochangesehenen Maler namens Guido, der seit 1278 tätig war. Die letzten auf ihn bezüglichen Erwähnungen bemerken wir in Bicchernaregistern von 1299 (Bicch. 115, Fragment, f. 3[2]) und 1302. Im Juni 1299 empfing er Zahlung für das Malen von 54 Registerdeckeln für die Bücher des »notarius maleficiorum«, des Notars am Kriminalgericht; es handelte sich um das Wappen des Podestà, mit dem er die Deckel zu verzieren hatte. Am 26. Oktober 1302 (Biccherna 117 f. 322[2]) findet sich die Eintragung einer Zahlung an »Sere Giovanni Guidi, oparaio del comune di Siena«, die er zu übermitteln hatte, »a Guido dipegnitore per dodici fighure in

palazo per falsi testimoni e per falsatori di moneta«. Die Aufgabe, die dem Meister hier zufiel, war ebenfalls keine sehr erhabene, aber man weiß, daß der Künstlerhochmut eine Erfindung späterer Jahrhunderte ist. Guido hat im Kommunalpalast im Auftrage der Stadtregierung eine »Schandmalerei« ausgeführt, die zwölf Meineidige und Münzfälscher, wie üblich mit Beisetzung ihres Namens und ihres Verbrechens, bildlich brandmarkte.

Es bleiben nur zwei Möglichkeiten: entweder wir nehmen an, es habe einen Guido von Siena gegeben, von dem wir ein Bild und keine Urkunde, und es habe einen anderen gegeben, über den wir eine Fülle urkundlicher Nachrichten, von dem wir aber kein Bild besitzen, oder der Guido, der bis 1302 lebte, ist identisch mit dem Maler des Bildes aus San Gregorio oder San Domenico, das dann freilich nicht von 1221 sein kann, sondern etwa von 1281, weil die Ziffern dieser Jahreszahl sich am besten in die Lücken der Inschrift einfügen. Hätte es einen bekannten Guido der früheren Zeit gegeben, dem ein anderer gefolgt wäre, so hätte man dem Namen des zweiten wohl irgend ein Unterscheidungsmerkmal zugefügt. Schwerlich wird man indes einen Guido I und einen Guido II konstruieren wollen, und das Gemälde im Sieneser Palazzo Pubblico bildet kein kunstgeschichtliches Rätsel mehr, wenn es von einem Meister des ausgehenden Dugento gemalt ist.

Florenz, 31. März 1906. *Robert Davidsohn.*

Literaturbericht.

Malerei.

Robert Bruck. Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen. Dresden, C. C. Meinhold & Söhne 1906. 8°.

Im Vorwort bezeichnet der Verfasser sein Buch als einen Beitrag zur Inventarisation der Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen und als eine Vorarbeit für eine Geschichte der sächsischen Buchmalerei. Das zweite ist es aber schon deswegen nicht, weil in dem Verzeichnis natürlich nicht der sächsischen, sondern der in Sachsen bewahrten illuminierten Handschriften die niederländischen, französischen, italienischen und deutschen aber nichtsächsischen Manuskripte weitaus die Mehrzahl bilden. Von den 225 beschriebenen Handschriften werden von dem Verfasser selbst (im III. Register) nur 24 als sächsisch bezeichnet. Das erste aber, das Inventar der Handschriften mit Malereien, könnte ein sehr nützliches Buch sein. So wie es vorliegt, können daran nur die Abbildungen und die Register gelobt werden. Die Abbildungen, weil sie mit einer großen Zahl bisher ganz unbekannter Miniaturen, darunter recht importanten, bekannt machen; die sorgfältig gearbeiteten Register, weil sie über den Handschriftenbestand in den einzelnen Bibliotheken orientieren. Das eigentliche Buch aber besteht nur aus den in den Bibliotheken geschriebenen Beschreibungen die zu flink zu einem Buch geformt wurden, bevor die für ein solches Unternehmen unerläßlichen, aber auch sehr umständlichen Vorarbeiten abgeschlossen waren. Der Verfasser erwähnt zwar die von Franz Wickhoff herausgegebenen Handschrifteninventare Österreichs, er hat aber von diesen Vorbildern — namentlich der I. Band: Die illuminierten Handschriften in Tirol, bearbeitet von H. J. Hermann, ist ein vortreffliches Muster — nichts für die eigene Arbeit gelernt. Denn ein solches Buch muß, wenn es heutigen Ansprüchen genügen soll, sehr viel mehr bringen, als eine ungefähre Datierung der Handschriften, die Zuweisung zu einer Schule, die genaue Beschreibung der einzelnen Bilder. Wünschenswert sind bei den Handschriften, die schon in die Kunstgeschichte eingeführt sind, genaue Literaturnachweise. Nur wenigen der in Sachsen bewahrten Bilderhandschriften ist diese Einführung bisher zuteil

geworden. Doch ist z. B. der Valerius Maximus der Leipziger Stadtbibliothek, künstlerisch wohl das wertvollste Manuskript in den sächsischen Sammlungen, mehrfach in der kunsthistorischen Literatur behandelt worden. Diese Hinweise fehlen in dem Buch, es finden sich nur Zitate, wenn eine Handschrift einmal des Inhaltes wegen irgendwie philologisch traktiert worden ist. Das ist die Literatur, die den Bibliotheksbeamten bekannt war. Ganz unerläßlich aber ist bei einem Miniaturenkatalog die Einfügung des besprochenen Werkes in eine Gruppe von Arbeiten desselben Meisters oder doch derselben Schule in anderen Sammlungen. Denn die illuminierten Handschriften sind nicht einzelne Erscheinungen, fast zu jedem Stück lassen sich Arbeiten derselben Werkstatt nachweisen. Handelt es sich einmal ausnahmsweise um ein singuläres Werk, zu dem Gleichartiges nicht gefunden wurde, so mußte das ganz besonders hervorgehoben werden. In dem Buch werden nicht ein einziges Mal Manuskripte anderer Sammlungen zur näheren Bestimmung und Charakterisierung herangezogen. Erst dadurch aber wird der Miniaturenkatalog brauchbar und erst dadurch wissenschaftliche Arbeit. Ich möchte wieder auch in dieser Beziehung auf das mustergültige Buch von H. J. Hermann hinweisen. Wer ein solches Handschriftenverzeichnis schreiben will, muß sich zunächst eine ausgiebige Monumentenkenntnis verschaffen, die schwieriger und umständlicher zu erwerben ist, als die von Bildern und Statuen. Er muß außerdem über eine sehr reiche Sammlung von Abbildungen verfügen. Gehörte zur Abfassung eines Miniaturenkatalogs nur der gute Willen, dann wäre diese Literatur sehr viel umfangreicher. Dann existierte auch schon längst, wie ich glaube versichern zu dürfen, der immer noch ausstehende Katalog der Miniaturen aus dem Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts.

Ob die langen Beschreibungen der einzelnen Miniaturen einem Benutzer des Buches besonders dienlich sind, lasse ich dahingestellt. Sicher hätte die Beschreibung da, wo eine Abbildung gegeben wurde, sich auf kurze Farbennotizen beschränken können. Mit einer Beschreibung wie der folgenden (S. 272): »Ein Mann, aus einem Hause heraustretend, prügelt einen vor ihm gehenden, wohlgenährten Hund« ist nicht viel anzufangen. Dafür fehlt aber bei dieser Nummer (es ist der Renner von Hugo von Trimberg der Leipziger Stadtbibliothek) jegliche Angabe über die Technik der Illustrationen, ob Federzeichnung, aquarellierte Federzeichnung oder Deckfarbenmalerei. Die Bemerkung fehlt leider nicht nur bei dieser Handschrift, die Mitteilungen über die Technik sind überhaupt sehr dürftig.

Ein zusammenfassendes Urteil über den künstlerischen Stil der Bilder in einer Handschrift wird selten gegeben. Auch diese Betrachtungen des Verfassers kann ich nicht für glücklich und weiterbringend halten. So

wird z. B. von einem deutschen Psalter der Leipziger Universitätsbibliothek aus dem 13. Jahrhundert gesagt: »Die Ornamentik, hier als Schreibkunst zu bezeichnen, gibt Zeugnis für eine sehr weitgehende Phantasiebegabung des Zeichners und bringt Gebilde, die, durchaus der deutschen Veranlagung entsprießend, uns an Märchen erinnern. Selbst das exakte Motivieren von ungewöhnlichen Stellungen, wie es später Albrecht Dürer darzutun beliebt, findet sich auch bereits bei diesen Zeichnungen« (S. 57). Was den Verfasser hier an deutsche Märchen erinnert, das ist die wohlbekannte Ornamentik der Gotik, ein phantastisches Schnörkelwerk, dessen Ursprung nicht in Deutschland, sondern in Frankreich zu suchen ist. Vorahnungen von Dürer im 13. Jahrhundert zu finden, das aber ist in einem ernsthaften Buche nicht statthaft. Von der Initialornamentik, einer wichtigen Materie, die in einem Miniaturenkatalog sicher nicht vernachlässigt werden darf, scheint der Verfasser wenig zu halten. Die Beschreibungen der Initialen: »bunte und vergoldete Initialen« S. 306 und sonst noch, »geschmackvolle Initiale« S. 323 sind, um das Gelindeste zu sagen, ungenügend. Für ornamentale Formen sind in den letzten Jahrzehnten eine Reihe prägnanter Ausdrücke in die wissenschaftliche Sprache eingeführt worden, die eine exakte, deutliche Beschreibung ornamentaler Gebilde in kurzen Worten ermöglichen. Wenn sie für alle Ornamente, die bei Initialen Verwendung finden, noch nicht vorhanden waren, dann mußten nach Analogie der bereits eingeführten neue Ausdrücke geformt und darüber in einer Einleitung berichtet werden. Wie das zu machen sei, war etwa aus Lichtwarks Buch: »Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance« zu lernen. Auch die Beschreibung eines Einbandes S. 239: »die Handschrift ist in einem sehr schönen und kunstgewerblich sehr wertvollen Ledereinband, bei dem Punz- und Schnittmanier Anwendung fanden, eingeschlossen« zeigt, daß der Verfasser, um wieder nur das Mildeste zu sagen, mit sehr unvollkommener Vorbereitung an die Arbeit gegangen ist.

Bei einem neuen Miniaturenkatalog wird der Interessent zunächst nach Werken der Buchmalerei fahnden, die den gegenwärtig besonders beachteten niederländischen und französischen Schulen des 14. und 15. Jahrhunderts zugeschrieben werden. Von niederländischen Handschriften des 15. Jahrhunderts sind (nach dem Register S. 461) nur zwei in Sachsen vorhanden, Horarien der Dresdner Bibliothek Nr. 137 und 138. Nr. 137 ist aber nach der S. 336 gegebenen Abbildung eher französisch, nicht 2. Hälfte des 15., sondern besser Ende des 15. Jahrhunderts zu datieren. Bei dem Horarium 138, das ebenfalls der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts zugewiesen wird, sind nach den Abbildungen S. 337 bis 353 zwei verschiedene Hände zu unterscheiden, eine ältere vom Ende

des 15. und eine jüngere vom Anfange des 16. Jahrhunderts, an den einen Meister des Breviarium Grimani erinnernd.

Reichhaltiger und bedeutender ist die Sammlung französischer Bilderhandschriften in den sächsischen Bibliotheken. Das sehr schöne Jagdbuch des Grafen Gaston de Foix (Nr. 91, S. 240, Dresden) wird mit der Angabe »um 1400« für mein Gefühl etwas zu früh angesetzt. Das künstlerisch sehr hoch stehende Buch wurde nach dem Wappen für einen Dauphin von Frankreich hergestellt (der Verfasser vermutet Ludwig XI., dann aber mußte das Manuskript später datiert werden), ist seit 1467 im Besitz der Herzöge von Burgund nachweisbar. Schon der Umstand, daß das Buch in den Inventaren der Herzöge vom 15. Jahrhundert aufgeführt wird, bestätigt den großen Wert, der ihm beigelegt wurde, doch wohl nicht allein wegen des behandelten Gegenstandes. Bei der Beschreibung der Initialen findet sich (S. 243) der Ausdruck »spitziges Goldblattornament« verwendet. Damit ist wahrscheinlich das gemeint, was in der Miniaturenforschung seit alters her Dornblattmuster genannt wird. Der Ausdruck ist jedem geläufig und gibt auch gleich eine richtige Vorstellung, so daß seine Anwendung sich hier empfohlen hätte.

Das Horarium der Dresdner Bibliothek Nr. 107 S. 291 scheint nach den Abbildungen ein gutes Beispiel derartiger Gebetbuchmalereien zu sein, die ja in Frankreich handwerksmäßig hergestellt wurden. Die Datierung 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts ist zu ungenau, ich würde 1. Drittel des 15. Jahrhunderts dafür gesetzt haben. Der Petrarca Nr. 116 S. 306 und: Les Echecs amoureux Nr. 130 S. 319 sind hervorragende Beispiele der französischen Illuminierkunst, beide aus der Dresdner Bibliothek.

Abgesondert von der niederländischen und französischen Schule finden sich zwei Manuskripte als burgundisch bezeichnet. Eine solche Trennung ist hier kaum am Platz, da in dem Buch sonst auf die Zuweisung an kleinere Schulen und Gruppen verzichtet wird. Das ältere dieser beiden burgundischen Manuskripte, eine Apokalypse des 14. Jahrhunderts in der Dresdner Bibliothek, Nr. 51 S. 129, möchte ich übrigens für französisch halten. Burgundisch wurde es wohl nur genannt, weil es aus burgundischem Besitz kommt. Die Beschreibung beginnt mit dem Satz: »Die Handschrift stammt (vgl. Bibliothekskatalog) aus dem Besitze der Herzöge von Burgund.« Hier war eine nähere Angabe der doch sehr interessanten Herkunft unerläßlich. Die zweite als burgundisch bezeichnete Handschrift ist der berühmte Valerius Maximus der Leipziger Stadtbibliothek, Nr. 96 S. 261. Sie ist dem Anfang des 15. Jahrhunderts richtig zugewiesen (S. 261: Anfang des 14. Jahrhunderts ist ein störender Druckfehler). Von den 9 Miniaturen der zweibändigen Handschrift werden nur acht

Abbildungen gebracht, leider aber in so kleinem Maßstab, daß sie nur eine sehr unvollkommene Vorstellung von den so sehr reizvollen Originalen geben.

Der auf dem Dedikationsbild zu Beginn der Handschrift dargestellte Fürst ist bisher für einen französischen König, Karl V. oder VI., gehalten worden. Karl V. hat nämlich den Auftrag zu der französischen Übersetzung des Valerius Maximus gegeben, nach seinem Tode 1380 ließ sein Nachfolger Karl VI. das Werk fortsetzen. Der dargestellte Fürst könne also, meint Bruck, nur Karl VI. sein, mit dessen Alter stimme aber das des Fürsten auf dem Bild nicht. Nun erscheint es mir einmal sehr anfechtbar, nach einem so kleinen Figürchen auf einer Miniatur das Lebensalter der dargestellten Persönlichkeit bestimmen zu wollen. Dann meine ich, daß auf dem Dedikationsbild recht wohl noch Karl V. gemeint sein kann, auch wenn er bei Fertigstellung der Handschrift schon gestorben war. Bruck aber hält den Fürsten des Widmungsblattes für den Herzog Philipp den Kühnen von Burgund. Dafür gibt er auch den Grund an, daß der Fürst auf dem Bild eine Herzogskrone (Kronmütze) trage. Ich habe mich vergebens bemüht, den Unterschied zwischen der französischen Königskrone und der burgundischen Herzogskrone am Anfang des 15. Jahrhunderts festzustellen. Die französischen und burgundischen Münzen und Siegel der Zeit (diese Belehrung verdanke ich Herrn Direktor Menadier) geben darüber keinen Aufschluß. Soweit das kleine Krönchen auf dem Bild erkennbar ist, ist es ein Reifen mit stilisierten Blumen, der über eine Mütze gezogen ist. Diese Form ähnelt doch stark der französischen Lilienkrone, die übrigens in sehr verschiedener Gestalt getragen wurde. Gerade von Karl V. wissen wir aus dem Inventar seines Schatzes, daß er 56 Kronen besessen hat (Viollet-le-Duc, Mobilier III, 317). Von den Abbildungen zum Artikel Couronne bei Viollet-le-Duc kommt die von einem Teppich der Kathedrale zu Sens genommene Krone der der Leipziger Handschrift am nächsten. Die Krone von Sens wird vom König Salomon getragen, dem auf dem Teppich die Gestalt des französischen Königs Karls VIII. († 1498) gegeben wurde.

Daß es sich auf der Leipziger Miniatur nicht um einen burgundischen Herzog, sondern um einen französischen König handelt, gilt mir als feststehend. Auch die Miniaturen dieser Handschrift weise ich der französischen Schule zu. Die Beweisstücke dafür beizubringen, dürfte nicht schwer fallen. Ich verweise u. a. auf die Bible historiale der Pariser Bibliothek, eine Abbildung daraus bei Bouchot, l'Exposition des Primitifs Français, Tafel 21. Unter Nr. 156 und 157 führt Bruck zwei gedruckte Bücher mit Malereien an, aber ohne die üblichen und auch nötigen bibliographischen Angaben. Das »ausgemalte Bild« der Schön-

spergerschen Bibel Augsburg 1490 (S. 372) ist natürlich ein kolorierter Holzschnitt.

Meine Bemerkungen über die Brucksche Arbeit sollen dartun, daß sich darin schätzenswerte Materialien zum Buch finden, nicht aber der Inhalt, der nach dem Titel erwartet werden durfte. *Jaro Springer.*

Codex Escurialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios. Unter Mitwirkung von Christian Huelsen und Adolf Michaelis herausgegeben von Hermann Egger. Wien, Alfred Hölder 1906. 174 S. gr. 4° mit 3 Lichtdrucken und 70 Autotypien im Texte, und einem Atlas von 137 Blättern in Autotypie.

Als Band IV der Sonderschriften des österreichischen archäologischen Institutes liegt in einer nach jeder Richtung mustergültigen, von Archäologen und Kunsthistorikern seit langem mit Sehnsucht erwarteten Publikation jener Band von Handzeichnungen in der Bibliothek des Escorial nunmehr vor uns, der — seit ihn vor länger als zwanzig Jahren E. Müntz auf Grundlage seiner eigentlichen Entdeckung durch C. Justi in die Gelehrtenwelt einführte — nicht aufgehört hat, das Interesse der Fachkreise in hervorragendem Maße zu beschäftigen. Dem Herausgeber, der den letzteren schon seither durch wertvolle Studien auf verwandten Gebieten vorteilhaft bekannt geworden ist, gebührt für seine Gabe ihr uneingeschränkter Dank. Denn nicht nur ist er selbst in jahrelanger, unermüdeter, durch Schwierigkeiten und Hindernisse aller Art nicht entmutigter Arbeit mit vollem Erfolg der Lösung der mannigfachen Fragen nachgegangen, die sich ihm rücksichtlich des Ursprungs und Autors des Kodex sowie der Identifizierung und eingehenden Erklärung seiner einzelnen Zeichnungen entgegenstellten; er hat sich auch für die Bearbeitung zweier besonderer Gruppen derselben — jener, deren Gegenstände den engeren Gebieten der stadtrömischen Archäologie und Topographie angehören — der Mitarbeit und Unterstützung der beiden im Titel der Publikation genannten Forscher zu versichern gewußt, die heute als die kompetentesten Kenner der fraglichen Zweige archäologischen Wissens allgemein anerkannt sind.

Unser Kodex ist eines jener »Musterbücher«, wie sie die Künstler der Renaissancezeit anzulegen liebten, — darin übrigens nur ihren mittelalterlichen Berufsgenossen folgend, die sich ja ihre Vorlagen (die »Exempla« oder »Similia«, heute durch kuriose Volksetymologie noch im »Amtsschimmel« fortlebend) auch — nur in andrer Richtung und mit andrer Absicht — in eigenen »Exempelbüchern« zusammentrugen. Jene wollten sich damit teils eine Materialsammlung zu gelegentlicher Verwendung in eigenen Schöpfungen schaffen, teils war es das Studium und Interesse

für die dazumal alle Herzen bewegende Antike, die ihre Auswahl bestimmte — wie denn diese in all solchen Sammlungen stets das große Wort führt. Daß wir es in unserm Kodex — vielleicht bloß wenige Ausnahmen abgerechnet — nicht mit Originalaufnahmen nach der Natur oder den betreffenden Monumenten zu tun haben, wurde schon vom Berichterstatter gelegentlich seiner Studien über Sangallos barberinisches Zeichnungsbuch nachgewiesen (s. dessen Kritisches Verzeichnis der Handzeichnungen Giulianos da Sangallo, Stuttgart 1902, S. 16ff. und 47ff.[1]) Und zu dem gleichen Resultate gelangte — ganz unabhängig — auch Dr. Egger, der es in seiner Einleitung ausführlicher darlegt und begründet, als es der Berichterstatter am eben angegebenen Orte zu tun Veranlassung hatte.

In dieser Einleitung, die der kritischen Beschreibung der einzelnen Blätter des Kodex vorausgeht, legt Dr. Egger vorerst den Verlauf der seitherigen Bemühungen zur Publikation des Escurialensis dar, um sodann — und dies bildet den Schwerpunkt seiner Ausführungen — sowohl die Frage nach dessen Autor möglichst zu klären, als zugleich den ausführlichen Beweis für dessen oben berührte Natur (eines Musterbuches oder Übungsheftes eines jugendlichen Kunstschülers) beizubringen, und endlich die Vorlagequellen, die letzterer benutzt hat, nachzuweisen, sowie den Wert seines Skizzenbuches für die Forschung zu untersuchen.

Was die wichtigste dieser Fragen, die nach dem Autor, betrifft, so weist der Verf. nach, daß für sämtliche Blätter nur ein einziger Zeichner anzunehmen sei, vor allem deshalb, weil die zahlreichen Beischriften durchaus ein und dieselbe Hand verraten (eine Ausnahme machen die lateinischen Bemerkungen eines späteren Besitzers des Kodex, die dieser einzelnen Skizzen vom Standpunkte ihrer Verwendbarkeit für die eigenen praktischen Zwecke beigesetzt hat). Daß dies nicht Giuliano da Sangallo sei, wie seither von mancher Seite angenommen worden war, stellt Dr. Egger sodann unter Berufung auf die obenangezogenen Ausführungen des Berichterstatters fest, die er durch mehrere neue Beispiele stützt. Er erkennt hingegen den Autor des Escurialensis in einem unbekannten Schüler Domenico Ghirlandaios, wobei ihm als Ausgangspunkt das Judithbildchen Nr. 21 der Berliner Gemäldegalerie dient: in ihm nämlich begegnet ein

---

[1]) Dieses Ergebnis stand dem Berichterstatter sofort fest, nachdem ihm im August 1899 die Mitteilung der Photographien des Escurialensis durch die Güte Prof. A. Michaelis ihre Vergleichung mit denen des Barbarinianus ermöglicht hatte. Sie ergab zugleich, daß Sangallo nicht der Autor des Escurialensis sein könne (vgl. a. a. O. S. 17). Es sei hier noch hervorgehoben, daß keine einzige Zeichnung im Escurialensis eine Côte oder einen Maßstab zeigt, ein Umstand, der auch deutlich den sekundären Ursprung seiner Blätter beweist.

ganz eigenartiger Kapitelltypus, der in der gesamten italienischen Kunst nur noch in Ghirlandaios Freske der Geburt Mariä in S. Maria Novella wiederkehrt und den der Zeichner unseres Kodex auf fol. 22 auch kopiert hat; ferner findet sich im Bildchen die Darstellung eines Sarkophagreliefs, das ebenfalls im Kodex (fol. 5 v) gezeichnet ist. Hiervon ausgehend hat Dr. Egger das gesamte Werk Ghirlandaios daraufhin durchgesehen, ob darin weitere Benutzungen von Motiven nachzuweisen wären, die auch im Escurialensis vorkommen, und er hat deren eine so große Zahl aufgefunden, daß an dem Schulverhältnis unseres Zeichners zu Ghirlandaio nicht zu zweifeln ist und es sehr wahrscheinlich wird, daß einer großen Zahl seiner Skizzen Originalzeichnungen des Meisters als Vorlage gedient haben, die in seinem künstlerischen Skizzenbuche vereinigt waren. Daß ein solches existiert habe, wird durch Äußerungen Vasaris (III, 251) und Condivis (ediz. Frey S. 16) erwiesen. Der erstere hebt besonders eine partielle Stadtansicht von Florenz in den Fresken der Sassettikapelle hervor, und in Ghirlandaios Fresken begegnen noch fünf weitere Stadtbilder; es bildete also nicht bloß die Verlegung heiliger Szenen auf einen profanen Schauplatz, sondern in erster Linie die Wiedergabe des letzteren auf Grund getreuer Naturaufnahmen ein neues Element in seiner Kunst, welches auf seine Zeitgenossen nachhaltigen Eindruck üben mußte. So werden wir denn mit dem Verfasser nicht irre gehen, wenn wir auch die im Escurialensis enthaltenen (und z. T. auch von Sangallo kopierten) römischen Stadtansichten auf Originale im Skizzenbuche Ghirlandaios zurückführen, dem ja bei seinen wiederholten Aufenthalten in Rom Gelegenheit zu ihrer Aufnahme gegeben war. — Was die Entstehungszeit der Escurialzeichnungen anlangt, so bietet dafür das auf einer derselben verzeichnete Datum 1491 einen Anhaltspunkt, womit nicht gesagt sein soll, daß einzelne davon nicht früher oder später ausgeführt sein können. Darüber aber, welcher der zahlreichen Ghirlandaioschüler ihr Autor gewesen sei, ist es dem Verfasser nicht gelungen, zu einem sicheren Ergebnis zu gelangen.

Was die Bedeutung des Escurialensis für die archäologische wie die kunsthistorische Forschung anlangt, so hebt Egger an erster Stelle die stadtrömischen Veduten als solche hervor, die ihm einen ganz einzigen Wert sichern. Denn angesichts des Umstandes, daß die zeitlich nächsten Ansichten Roms in Heemskerks Skizzenbüchern erst zwischen 1532 und 1536 entstanden, geben die Veduten unseres Kodex das Stadtbild wieder, wie es vor den gewaltigen Neu- und Umbauten bestand, die Alexander VI. gleich zu Beginn seines Pontifikats vornehmen ließ. Der erschöpfende Kommentar, den Prof. Huelsen im beschreibenden Teile der vorliegenden Publikation diesen Blättern widmet, bietet soviel des Interessanten, daß

wir hier nicht weiter auf die Wichtigkeit des Gegenstandes einzugehen brauchen. Nicht minder bedeutend sind die Aufschlüsse, die wir aus den statuarische Bildwerke darstellenden Blättern für die Kenntnis der ältesten Antikensammlungen in Rom, für den damaligen Standort, die Erhaltung usw. einzelner Statuen und Reliefs, sowie den Zustand einiger Baudenkmäler gewinnen. Für diesen Teil hat Prof. Michaelis seine unvergleichlichen Kenntnisse dem beschreibenden Verzeichnis zur Verfügung gestellt, während der Herausgeber seinen Fleiß und seine Kenntnis an die Identifizierung der zahlreichen architektonischen Detailstudien gewandt, sowie den zumeist erfolgreichen Versuch gemacht hat, den antiken Kern aus der Renaissancehülle herauszuschälen und die Existenz eines Vorbildes aufzuweisen. Hervorzuheben ist dabei das Ergebnis, daß die im Escurialensis vorkommenden Nachbildungen von Kapitellen, Pilasterfüllungen u. dgl., die ähnlich an bestehenden Skulpturdenkmälern der Renaissance begegnen, nicht etwa von diesen kopiert sind, sondern einem jener »Musterbücher« entstammen, wie sie in den Werkstätten der Scarpellini im Gebrauche waren. Warum Dr. Egger für die fol. 22 und fol. 24 gezeichneten Details gerade ein solches Musterbuch Michelozzos voraussetzt, ist uns unerfindlich. In bezug auf die Lokalisierung der auf fol. 35 vorkommenden Beischrift »nella turpea« sei bemerkt, daß Giov. Rucellai in seiner Relation über das Jubiläum von 1450 (veröff. im Archivio romano di storia patria IV, 563 ff.) dafür die Angabe bringt (S. 578): La Turpea dove romani tenevano il tesoro al Campidoglio, — wonach darunter also der Saturnustempel zu verstehen wäre, in dem das Aerarium sich befand. Bei fol. 70, 71 und 75 endlich vermissen wir die Hinweise auf die analogen Skizzen in den Zeichnungsbüchern Sangallos. *C. v. Fabriczy.*

Albert Brockhaus. Netsuke. Versuch einer Geschichte der japanischen Schnitzkunst. Mit 272 schwarzen und 53 bunten Abbildungen. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1905.

Dieses umfangreiche Werk setzt deutscher Arbeitskraft und Gründlichkeit das schönste Denkmal. Solange der deutsche Buchhandel in solchen Händen sich befindet, wie denen des Inhabers der Firma Brockhaus, kann mit Ruhe der Zukunft entgegengesehen werden, denn er wird nicht in banausischem Krämertum untergehen, sondern den idealen Zielen treu bleiben.

Auf 482 Seiten, von denen 102 ein ausführliches Künstlerverzeichnis enthalten, wird hier ein kleines aber bezeichnendes Gebiet japanischer Kunstfertigkeit in erschöpfender Weise behandelt. Die Netsuke (sprich: Netske), kleine knopfartige Schnitzwerke, nach dem Wurzelholz (ne) be-

nannt, woraus sie ursprünglich gefertigt wurden, sind dazu bestimmt, die Gegenstände, welche der Japaner an seinem Gürtel hängend zu tragen pflegt, die Medizinbücher (inzo), das Pfeifenfutteral, die Tabakstasche usw. festzuhalten. Wir können sie also als Anhänger bezeichnen. Sie sind nur in Japan üblich, scheinen aber ursprünglich, als sie etwa im 15. Jahrhundert in Aufnahme kamen, nach chinesischen Vorlagen oder wenigstens im Stil der chinesischen Kunst, die stets in Japan in hohem Ansehen gestanden und namentlich zu jener Zeit dort einen starken Einfluß ausgeübt hat, gefertigt worden zu sein. Dafür aber, daß sie aus China übernommen worden, dort somit vorher üblich gewesen seien, scheinen die Anzeichen zu fehlen.

Dieses besondere Gebiet der Schnitzerei, wozu die verschiedenartigsten Materialien, vor allem das Elfenbein, verwendet werden, und das sich durch die ungeheure Mannigfaltigkeit seiner Erzeugnisse auszeichnet, deren keines den übrigen genau gleicht, selbst wenn es sich um Kopien handelt, hat hier zum erstenmal eine monographische Behandlung erfahren. Der große Umfang der Brockhausschen Sammlung (1100 Stück), während in Europa daneben nur noch die Sammlungen des Britischen Museums (etwa 1400 Stück), des Herrn Tomkinson in England (über 1000) und des Herrn Michotte in Brüssel (über 500, jetzt dem Staate gehörend) in Frage kommen, rechtfertigt vollauf dieses Unternehmen.[1])

Die Netsuke zerfallen in flache knopfförmige und die weitaus wichtigere und eigentlich allein in Frage kommende Gattung der figürlichen, welche vielfach die Eigentümlichkeit, namentlich in der ältesten Zeit, besitzen, daß sie an der Vorderseite kantig, an der am Körper anliegenden Rückseite aber naturgemäß flach behandelt sind; ferner auch meist aufgestellt werden können (offenbar zum Zweck besserer Besichtigung), während sie für den Gebrauch doch nur als Anhänger in Betracht kommen.

Eine geschichtliche Behandlung dieses Kunstzweiges erweist sich insofern als schwierig, als die Japaner bei der Überlieferung ihrer Nachrichten über die Künstler (es kommt hierbei namentlich das im Jahre 1781 herausgegebene Soken Kisho, eine Beurteilung der Schwerterzierate, in Frage) augenscheinlich von ganz anderen Gesichtspunkten ausgehen, als wir Europäer. Es kommt eben bei der Beurteilung dieser kleinen Werke, die ihre Blütezeit erst spät, vorwiegend im 17. und 18. Jahrhundert hatten, für uns weniger auf die geschichtliche Entwicklung

[1]) Außerdem sind nur noch zu nennen die öffentlichen Sammlungen in Leiden, München, Hamburg, das Musée Guimet in Paris, die Privatsammlungen Gilbertson, Sir Trevor Lawrence in London, Aug. Dreyfus und Gonse in Paris. Über Amerika fehlen die näheren Angaben.

als auf die Würdigung ihrer künstlerischen Eigenschaften an, die bisweilen sich zu einer außerordentlichen Höhe, wie wir sie sonst nur noch etwa in der ägyptischen Kunst antreffen, erheben. Werden sie doch in Japan selbst, als Erzeugnisse einer volksmäßigen, auf keine großen Überlieferungen zurückgehenden Kunst, gleich denen des Holzschnitts und des Buntdrucks, die eines noch jüngeren Ursprungs sind, von den hoch gebildeten Kennern verhältnismäßig nur niedrig eingeschätzt. Dafür aber können wir sie mit dem Verfasser vom rein künstlerischen Standpunkt aus mit hoher Befriedigung genießen wegen der »bescheidenen Zufriedenheit mit sich und der reizenden Außenwelt, rosigen Heiterkeit des Gemüts und feinsinnigen, oft humorvollen Auffassung auch der ernstesten Dinge zwischen Himmel und Erde«.

Immerhin wird es sich empfehlen, obwohl der Verfasser sich im wesentlichen mit der möglichst genauen Zusammenstellung der Nachrichten über die einzelnen Künstler begnügt, doch wenigstens gewisse Entwicklungslinien aufzustellen, die sich ja auch schon aus seiner Darstellung ergeben.

Die künstlerische Ausbildung der Nutsuke begann wohl gegen Ende des 15. Jahrhundert, doch wurden sie bei zum Ende des 16. nur nebenbei geschnitzt. Brockhaus vermutet, daß die Maskenschnitzer, welche bereits seit dem 10. Jahrhundert ihre Kunst mit Vollendung betrieben, sich hauptsächlich auf diesem Gebiete betätigt hätten, da gerade Masken häufig den Gegenstand der Netsuke bildeten. Seitdem vom Jahre 1605 an der Tabak im Lande angebaut wurde, mag der Bedarf nach solchen Anhängern sich besonders stark geäußert haben. Jedenfalls kommen sie erst seit dieser Zeit in allgemeine Aufnahme, als das Land durch die Beendigung der durch Jahrhunderte währenden Bürgerkriege im Jahre 1603 zur Ruhe zu kommen begann und im Gegensatz zu der bis dahin herrschenden höfischen Kunst sich eine volkstümliche entwickeln konnte. Namen von Netsukeschnitzern aus der vorhergehenden Zeit sind nicht bekannt. Auch aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts können nur solche von Maskenschnitzern angeführt werden, von denen sich annehmen läßt, daß sie vielleicht auch Netsuke geschnitzt haben. Als ein solcher ist z. B. Iyeshige zu nennen. Von den als Erzeugnisse der Familie Dema bezeichneten Netsukemasken wird wohl anzunehmen sein, daß sie nach den von dieser Künsterfamilie angefertigten wirklichen Masken kopiert worden sind. »Die meisten Netsuke aus dem 17. Jahrhundert sind unbezeichnet, in Holz, Knochen und Elfenbein; sind von schwerer, roher Arbeit, meist sehr lang, mythische Wesen oder chinesische Weise, auch Fremde (Koreaner und Holländer) darstellend, oder noch in chinesischer Weise wiedergegebene, stilisierte Tiere« (S. 118, wogegen auf S. 93

behauptet wird, daß erst seit ca. 1700 Netsuke von chinesischem Gepräge vorkommen). Als erster wirklicher Netsukeschnitzer wird Ryuho erwähnt († 1669), der aber diese Kunst auch nur als Nebenbeschäftigung neben der Malerei und der Poesie betrieb. Ferner wird Honami Koetsu genannt, der auch nur wenig gearbeitet hat. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts tritt die Familie Dema hervor, die nur Maskennetsuke fertigte, besonders Sukemitsu; daneben die großen Künstler Korin, Ritsuo, Somin. Überhaupt pflanzt sich auch diese Kunst in bestimmten Künstlerfamilien fort und wird in besonderen Schulen gelehrt, deren Betrieb auf S. 109 anschaulich geschildert wird.

Während die erste Periode von 1450 bis 1720 gerechnet wird, stellt die zweite, welche bis 1817 reicht, den Höhepunkt der Gattung dar. »Die Netsuke werden geistreicher in der Auffassung der Motive, zierlicher in der Ausführung, vollendeter in der Form.« Die meisten, namentlich die hölzernen, sind fortan bezeichnet. Um das Jahr 1763 scheint ein Abschnitt gemacht werden zu müssen, da von da an, wie bei den Farbenholzschnitten, ein neuer Geist in die Darstellungen einzieht. Dieser späteren Zeit des 18. Jahrhunderts gehört auch die Mehrzahl der namentlich hervorgehobenen Künstler an. So Shuzan, der zwischen 1764 und 1781 blühte, nur in Holz und stets farbig arbeitete; seine Werke, die sich durch machtvollen Stil auszeichnen, waren schon 1781, als sie im Sokan Kisho (s. oben) nach den Zeichnungen seines Enkels abgebildet wurden (bei Brockhaus reproduziert), selten und daher häufig nachgemacht; der Künstler gehörte zur Kanoschule und arbeitete bei Sadanobu, war auch Bildhauer. Ferner Shumemaru (hier mit Abb.); Isai, der in den achtziger Jahren blühte, sehr zierlich nur in Elfenbein oder Walfischknochen arbeitete: seine Arbeiten sind selten und gesucht; gleichzeitig Miwa in Yedo, Begründer einer Schnitzerfamilie, arbeitete meist in Kirschholz, wurde besonders viel nachgebildet und gefälscht; Shugetsu, Begründer einer Künstlerfamilie; Masanao; Ryukei, vielleicht schon dem 19. Jahrhundert angehörend, wo drei Künstler dieses Namens lebten; die Familie Okano, deren Begründer bereits 1708 gestorben war, brachte es besonders durch Hohaku (Yatunori), der von 1754 bis 1824 lebte, und durch dessen [Adoptiv?-] Sohn Yasuhisa (1768—1826) zu Ruhm.

Die dritte Periode reicht von 1818 bis 1853, der Zeit, da der Kommodore Perry in Uraga landete und den Anstoß zur Überschwemmung Europas mit japanischen gewöhnlichen Arbeiten gab. Dieser Zeit gehören über 500 Schnitzkünstler an, über die nur wenig Näheres bekannt ist; die Schnitzer von Okimonos (Zierstücken für das Tokonoma) werden hier mit behandelt.

Ist demnach die geschichtliche Ausbeute für diesen Zweig nur gering, so hängt das wohl damit zusammen, daß in neuerer Zeit in Deutschland sich die Neigung auszubreiten beginnt, auf Äußerlichkeiten, wie die Bezeichnung der Werke mit Künstlernamen, ein Gewicht zu legen, das dem Wert dieser Werke durchaus nicht immer entspricht, die eigentlich künstlerischen Eigenschaften aber darüber zu vernachlässigen. So äußert sich auch Brockhaus sehr skeptisch über die Hervorhebung einzelner Künstler als besonders hervorragender, da hierüber in den alten Nachrichten zu wenig zu finden sei und Originale von Nachbildungen sehr schwer zu scheiden seien.

Nach kunstgeschichtlicher Auffassung besteht aber gerade die Hauptaufgabe darin, das Hervorragende von dem minder Bedeutenden, die Kopie von dem Original zu sondern, um den so gewürdigten Werken und ihren Verfertigern, falls man sie kennt, den gebührenden Platz innerhalb der Entwicklungsgeschichte anzuweisen. Ob Namen durch Bezeichnung oder sonst wie bekannt sind, hat erst in zweiter Linie in Frage zu kommen. An der Menge von Künstlernamen, die meist erst zu solchen Zeiten in größerer Masse aufzutreten pflegen, da die wirkliche Schöpferkraft nachzulassen beginnt und die Herstellung in Spielerei mit technischer Geschicklichkeit — wenn auch von hoher Sorgfalt und oft von anmutigem Gedankengehalt — auszuarten beginnt, ist der Kunstgeschichte wenig gelegen. Man wird wohl nach aller bisherigen Erfahrung annehmen können, daß der Japaner Kunstfragen von einem wesentlich verschiedenen Standpunkte aus anzusehen pflegt, als wir Europäer, da gewisse, uns nur schwer zugängliche Überlieferungen, namentlich auch in bezug auf den Inhalt der Darstellungen, bei ihm eine große Rolle spielen. Immerhin wissen wir, daß es dort eine Reihe durch Generationen hindurch besonders geschulter und allgemein anerkannter Kunstkenner gibt, welche über den Wert der einzelnen Stücke zuverlässigen Aufschluß zu geben vermögen. Deren Urteil sollte. soweit man es in Erfahrung bringen kann, stärker als bisher bei der Behandlung japanischer Kunstfragen zu Rate gezogen wesden.

Die jetzt herrschende Gewohnheit scheint dadurch aufgekommen zu sein, daß der Tätigkeit des sehr verdienstvollen und gewissenhaften Assistenten am Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, Herrn Shinkichi Hara, eine zu ausschlaggebende Bedeutung beigemessen wird. Herr Hara, der meines Wissens als Gelehrter, nicht aber als Kunstkenner in Japan ausgebildet ist, leistet unseren Sammlungen durch das Entziffern der für uns unlesbaren Künstlerinschriften, durch die Deutung der Darstellungen und dergleichen sehr wesentliche Dienste; wenn aber, wie das in den letzten Jahren geschehen ist, nach dem Vor-

gang seines eigenen Werkes über die Schwertzieraten auch die Kataloge der Stichblätter von G. Jacoby und der Netsuke von A. Brockhaus in der Weise unter seiner Beihilfe abgefaßt werden, daß sie mit einem Wust für uns ganz gleichgültiger Künstlernamen überladen erscheinen, nur weil solche Namen einmal vorhanden sind, während die Würdigung der Stücke nach künstlerischen Grundsätzen dabei sehr zu kurz kommt, so ist damit unserer Erkenntnis nur wenig gedient; ja es wird ihr im Gegenteil dadurch geschadet, daß sie durch eine Behandlungsweise, die wir — außer bei Lexiken — auf unsere einheimische Kunstgeschichte nicht anwenden, von der Hauptsache, nämlich der Feststellung des künstlerischen Wertes, der allein für uns eine Bedeutung hat, abgelenkt wird. Der Gesichtspunkt der Vollständigkeit, hier auf die Künstlernamen angewendet, ist wohl dort am Platz, wo es sich, wie bei Büchern, Drucken, Münzen und dergl., um Gegenstände handelt, welche in mehreren Exemplaren hergestellt werden; bei Kunstwerken individuellen Charakters aber wird es sich immer nur um eine richtig getroffene Auswahl zu handeln haben, wie es z. B. bei einer Gemäldegalerie darauf ankommt, daß sie recht viele gute Bilder besitze, während es ziemlich gleichgültig ist, ob in ihr eine größere oder geringere Zahl von Künstlern vertreten sei.

Nach dieser Abschweifung können wir wieder zu dem Werke zurückkehren und anführen, daß der dritte Teil die ausführliche Liste von 1473 Künstlernamen enthält, von denen 930 in wesentlich originalgroßen Nachbildungen gegeben werden, während ein nach Schriftzeichen geordnetes Verzeichnis deren Auffindung ermöglicht; der vierte und letzte einen nach Motiven geordneten beschreibenden Katalog der Sammlung Brockhaus, der eine Fülle interessanten Materials enthält, da der Sammler dieser Seite der Sache mit gutem Grunde seine besondere Aufmerksamkeit zugewendet hat. Schwierig bleibt es freilich, zu den zahlreichen Abbildungen den zugehörenden Text in diesem Katalog aufzufinden, da er keine fortlaufenden Nummern enthält und bei den Textabbildungen überhaupt kein Bezug auf ihn genommen ist. — Äußerst ergötzlich lesen sich am Anfang des dritten Teils die ausführlichen Auseinandersetzungen über die geradezu unüberwindlichen Schwierigkeiten, mit denen die Lesung japanischer Eigennamen zu kämpfen hat.

W. v. Seidlitz.

Graphische Kunst.

Max Geisberg. Das älteste deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten . . . Mit 68 Abbildungen. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte. Heft 66, Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1905. 56 S. (Mk. 10).

Das nachweislich vor 1446 entstandene Kartenspiel ist vollständig, soweit es bekannt geworden ist, in Lichtdrucken nachgebildet und mustergültig beschrieben. Der Verf. hat damit eine höchst dankenswerte und eine überaus schwierige Arbeit geleistet. Die Dinge liegen sehr verwickelt. Es bedurfte des schärfsten Auges, peinlich genauer Beobachtung, jener Methode, die Max Lehrs für das Studium des deutschen Kupferstichs ausgebildet hat, um die Wirrnis aufzuklären. Es galt Kopien auszuscheiden, Varianten und Etats festzustellen und die ungewöhnliche Herstellungsart dieser Spielkarten zu erkennen. Die Blätter sind nämlich in den meisten Fällen nicht einfach je von einer Platte gedruckt, sondern von mehreren Plättchen. Der Meister stach z. B. eine Anzahl Bären und Löwen auf einzelne Platten, setzte daraus die Zahlenkarten der Tierfarben zusammen und stempelte die Figurenkarten mit den Tierzeichen. Solches Verfahren, zumal wenn es unsystematisch angewandt wird, wie hier, ist eine Quelle der Verwirrung für den »Ikonographen«. Und schließlich wird die Übersicht dadurch erschwert, daß die Karten ungemein selten geworden sind, daß große Lücken in den Reihen klaffen.

Der Verf. bietet, nach einer erklärenden Einleitung, einen Katalog der einzelnen Zeichen in den fünf vorkommenden »Farben«, dann erst das Verzeichnis der erhaltenen Karten, der Zahlenkarten und der Figurenkarten.

Nicht allein für die Geschichte des deutschen Kupferstiches ist die Veröffentlichung nützlich, sie ist auch im allgemeineren kunstgeschichtlichen Zusammenhang erfreulich. Der Meister der Spielkarten hat um 1440, doch wohl im Süden Deutschlands, mit freier Gestaltungskraft geschaffen. Da aus jener Zeit an süddeutschen Gemälden oder Zeichnungen sehr wenig erhalten, Profanes, Genrehaftes sonst so gut wie gar nicht zu finden ist, geben die Kartenblätter ein überraschendes Bild und Proben einer merkwürdig freien, heiteren Naturbeobachtung, die wir an anderer Stelle zu studieren und zu genießen kaum in der Lage sind.

Friedländer.

Richard Hamann. Rembrandts Radierungen. Mit 137 Abb. und zwei Lichtdrucktafeln. Berlin, Bruno Cassirer, 1906. 4°.

Eine liebevoll eindringende Betrachtung der Radierungen des großen Meisters, die von seinem tiefmenschlichen Empfinden ausgeht und nicht nur die Darstellung des Lichtes, sondern auch die der Farbigkeit, soweit sie durch die verschiedene Behandlung des Stofflichen bedingt ist, als einen wesentlichen Zielpunkt seines künstlerischen Strebens nachweist. Zu bedauern bleibt, daß durch die Verteilung auf zu viel Abschnitte, in denen die einzelnen Blätter jedesmal wieder nach den besonderen Gesichtspunkten nicht nur des Gegenstandes (Bildnisse, Erzählungen, Landschaften), sondern auch der Behandlungsweise (plastische und malerische Darstellung, Farbe, Raum, Licht, Technik) durchgenommen sind, die Betrachtung auseinander gerissen wird. Auch erscheint die Aufeinanderfolge dieser verschiedenen Abschnitte, da sie sich weder an die Entwicklung des Künstlers noch an die natürliche Folge des künstlerischen Gestaltens anschließt, nicht überzeugend und wenig geeignet, das Gesamtbild der Persönlichkeit einheitlich und greifbar zu gestalten. Um solches auf diesem besonderen Gebiet der Tätigkeit Rembrandts zu erreichen, hätte das von der Technik handelnde Kapitel, welches jetzt am Schlusse steht, weit früher schon eingereiht werden sollen, auch eingehender behandelt sein, da nur so die wichtigsten Wandlungen seines Stils von der reinen Radierung durch die Überarbeitung mittels des Grabstichels bis zu der ihm eigentümlichen Behandlung der Kaltnadelarbeit voll zur Geltung gebracht werden können. An sich aber wird des Verfassers Beurteilung dem Künstler durchaus gerecht und wirkt nach vielen Beziehungen anregend. *W. v. Seidlitz.*

Mitteilungen über neue Forschungen.

Urkundliches über Andreas della Robbia Arbeiten für S. Maria del fiore. 1489 die XIJ[a] mensis septembris Spect. Viri Operarii Opere S. Marie del fiore civitatis florentie . . . deliberaverunt quod pro figuris positis super hostio offitij per quod itur versus bona Bartholomei de buondelmontibus vz (videlicet) contra hostium audientiarum solvatur Andree della Robbia summa L. XX[ti] pp. (parvorum) et sic et pro tali pretio obtinuerunt dictas figuras (Arch. dell' Opera, Deliber. dal 1486 al 1491 c. 64).

Dieser Vermerk betrifft das noch heute in der Domopera vorhandene Madonnenrelief, wie aus dem von Cavallucci (Les Della Robbia, Paris 1884, S. 104, n. 1) mitgeteilten Urkundenregest hervorgeht: 1489. Andrea di Marco della Robbia l'anno 1489 fa una Nostra Donna di terra invetriata con due angeli da lato, la qual si pose sopra la porta allato alla stanza del provveditore dell' opera, per prezzo di fiorini 20 (dieser Vermerk ist uns in den Büchern der Domopera entgangen). Und sehr wahrscheinlich bezieht sich auch auf dieselbe Arbeit (und nicht, wie Cavallucci a. a. O. S. 102 annimmt, auf ein anderes verlorenes Werk), die bei Vasari-Milanesi II, 180 n. 3 mitgeteilte Notiz aus dem Jahre 1487 über »alcune figure dentro certi compassi che furono poste sopra la porta dell' uffizio dell' Opera del Duomo dirimpetto all' Udienza«, denn die Bezeichnung der Örtlichkeit stimmt mit der im obigen Vermerk gegebenen völlig überein. Über diese Arbeit findet sich übrigens im Libro Cassa del 1487 der Eintrag: 1487. Andrea di Marco della Robbia L. 25 per compassi fatti all' Opera.

Auf ein nicht mehr vorhandenes Werk Andreas beziehen sich die folgenden drei Vermerke:

1490 dicta die XXquarta Januarii. Item (deliberaverunt) quod fiat quidam crucifixus ligneus ita congegnatus (congegnare = zusammenfügen) ut membra moveri videantur et serviat pro illum ostendendo populo in venere sancto quolibet anno a quicumque furet (?) expeditus, in quo ad plus expendantur fj sex largh. pro valore . . . . . . fj 6 Ll quatuor. (Arch. dell' Opera, Deliber. 1486—1491 a c. 78[v]).

1491 die XXVIIIJa Aprilis appretiaverunt crucifixum confectum per Andream Marci della Robbia vz. extimationis certe valoris fj quinque largh. pro valore, et ita solvatur dicto Andree (l. c. a c. 107).

1491 die XXIIJa Aprilis. Item quod solvantur Andree Marci della Robbia fj quinque largh. pro valore pro uno crucifixo per eum constructo pro ebdomada sancta vigore deliberationis in hoc c. 78 (l. c. a c. 106v).

Es handelt sich sonach um ein hölzernes Kruzifix mit beweglichen Gliedern, das den Andächtigen am Karfreitag vorgezeigt wurde (ein solches Kruzifix bewahrt noch heute das Museo civico in Treviso). Interessant ist der hierdurch gelieferte Nachweis, daß Andrea auch als Holzbildhauer arbeitete. Allerdings ist dies das einzige Zeugnis für eine Betätigung solcher Art bei ihm. *C. v. F.*

Empoli artistica. Unter diesem Titel gibt uns Odoardo H. Giglioli, der strebsame junge Florentiner Kunstforscher, dessen die Kunstschätze Pistojas behandelnde Schrift wir kürzlich an dieser Stelle besprochen haben (Bd. XXVIII, S. 287), nunmehr auch einen ausführlichen Führer für die sympathische Stadt Empoli, die aus früheren Jahrhunderten nicht wenige interessante Denkmäler in ihre gewerbreiche Gegenwart herüber gerettet hat (Florenz 1906, 302 S. 8° mit 30 Illustrationen). Es ist die erste zusammenfassende Darstellung des Themas und schon als solche, dann aber auch deshalb zu begrüßen, weil der Verfasser allen Fleiß und die gewissenhafteste Durchforschung des urkundlichen Materials, wie es ihm das florentinische Staatsarchiv und das städtische von Empoli darboten, an die Erledigung der vorgesetzten Aufgabe gewandt hat. Da er die wichtigsten Urkunden im Wortlaute seinem Texte einverleibt bzw. in einem Anhang zusammengestellt hat, im übrigen aber die Provenienzen der angezogenen dokumentarischen Zeugnisse genau vermerkt, so gewinnt seine Schrift eine über ihre nächste Bestimmung weit hinausgehende Bedeutung. Dies um so mehr, da sich unter jenen mehrere wichtige Urkunden befinden, die der Verfasser hier zuerst ans Tageslicht bringt. Auch die Fixierung der Autorschaft mehrerer Gemälde ist ihm zu verdanken. So die des Triptychons Nr. 17 im Museum der Collegiata auf den zuerst von Berenson (jedoch unter dem falschen Namen Fr. Rosselli) in die Kunstgeschichte eingeführten Rossello di Jacopo Franchi (Sirèn hatte ihn als »compagno di Bicci« bezeichnet, s. A'Arte 1904, S. 342—345); ferner die der beiden Tafeln Nr. 18 desselben Museums, als deren schon von G. Poggi vermuteter Schöpfer nunmehr durch urkundliche Belege Bicci di Lorenzo erwiesen wird. Betreffs Nr. 24, der von Engeln umgebenen Madonna in trono, die von Schmarsow als Jugendwerk Fra Filippo Lippis,

vom Cicerone (9. Aufl., S. 654) als dem Pèsellino nahestehend angesprochen wird, während Berenson (Revue archéologique 1902, S. 191—195) sie direkt diesem Meister zuteilt, entscheidet sich Giglioli für einen anonymen Quattrocentisten, der unter dem Einfluß der Genannten stehend, »sa amalgamare alle qualità techniche del miniatore la grandiosità della composizione e la robustezza della modellatura«. Betreffs der Priorität der Zuteilung der beiden Engel am Sebastianaltar des Museums wäre zu berichtigen, daß sie nicht Crowe und Cavalcaselle gebührt (die sie erst in der neuen italienischen Ausgabe ihres Werkes angeben), sondern A. Schmarsow, der sie in seiner Artikelreihe über die Botticini in der Nationalzeitung in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts feststellte. In der Kirche S. Stefano des ehemaligen Augustinerklosters bestimmt unser Verfasser das Altarbild der Capp. Verdiani mit der Darstellung des hl. Nikolaus auf dem Hintergrund einer Ansicht der Stadt Empoli vom Jahre 1445 auf Bicci di Lorenzo, indem er zum Vergleich dessen Triptychon Nr. 1533 in den Uffizien heranzieht. Für die Geschichte der in der gleichen Kirche residierenden Compagnia della Croce, die Giov. Poggi unlängst (Rivista d' Arte 1905, Nr. 2 und 3) dargelegt, bringt Giglioli einige urkundliche Ergänzungen bei; ihre Kapelle hatte Masolino 1424 mit Fresken geschmückt, deren Auferstehung unter der jetzigen Tünche ihrer Wände vielleicht noch erhofft werden darf. Dasselbe läßt sich wohl auch für die Fresken hoffen, die Starnina 1408 in der Kapelle der Compagnia dell' Annunziata, ebenfalls in S. Stefano ausführte. Über sie gibt der von Giglioli aufgefundene Vertrag Auskunft (den er schon früher in der Rivista d' Arte 1905 Nr. 1 veröffentlicht hat). Für das der Kirche angebaute Oratorium der in Rede stehenden Genossenschaft schuf Bern. Rossellino 1447 (ein von Giglioli mitgeteilter Vermerk läßt vermuten, daß sie schon 1444 bestellt wurde) seine marmorne Verkündigungsgruppe. Unser Verfasser war so glücklich, im städtischen Archiv zu Empoli den aus dem sechzehnten Jahrhundert stammenden Auszug des Originalvertrags über die Anfertigung der Gruppe aufzufinden, den wir bisher nur in abgekürzter Gestalt kannten (s. Müntz, Les Archives des Arts, Paris 1890, S. 28). Interessant sind die Nachrichten über die Madonna del pozzo. In den völlig quatrocentistischen Formen ihres achteckigen Kuppelbaues und ihrer Arkadenloggia würde niemand als Zeit ihrer Entstehung das Jahr 1621 vermuten; ihr Schöpfer ist der einheimische Baumeister Andrea Bonistalli. Ein bemerkenswertes Werk ist — nach dem in Photographie mitgeteilten Detail aus demselben zu schließen — das Tafelbild einer Pietà in S. Maria a ripa, vom Verfasser der Schule Ghirlandaios mit Einflüssen Andrea Castagnos zugewiesen. Ebendort verdient eine Madonna in Glorie mit den hl. Ansel-

mus und Hieronymus, eine frühe Arbeit Soglianis Beachtung. In der unserer Kirche angebauten Compagnia della Concezione macht Giglioli auf das kolossale Altarbild aufmerksam: es ist eine leider fast völlig übermalte Kopie der Konzeption Vasaris in SS. Apostoli zu Florenz, die er 1540 im Auftrag Bindo Altovitis ausführte. Die beiden (auch von Vasari VI, S. 259) erwähnten Tafeln Jac. Carruccis in der Kirche S. Michele seines Geburtsortes Pontormo bei Empoli hat der Verfasser zuerst in der Rivista d'Arte (1905 S. 146) bekannt gemacht. — Eine ausführliche Bibliographie und sehr sorgfältig gearbeitete Register erhöhen den Wert und die Brauchbarkeit der Arbeit Gigliolis, die als Muster ihrer Art hingestellt zu werden verdient. *C. v. F.*

—

Zaccaria Zacchi, dem Volterraner Maler und Bildhauer widmet Dr. Raff. Scipione Maffei ein Schriftchen (Di Zaccaria Zacchi pittore e scultore volterrano 1474—1544. Volterra 1905, 23 S. in 8°), aus dem wir indes mehr Neues über die Familienverhältnisse und Lebensdaten als über die Schöpfungen des Künstlers erfahren. Im Gegensatz zu der von Milanesi (Vasari IV, 548 n. 2†) mitgeteilten Nachricht, die ihn am 6. Mai 1473 in Arezzo geboren sein läßt, fand unser Verfasser im »Libro dell' età« des Kommunalarchivs von Volterra den Oktober 1474 als Geburtstagsdatum eingetragen.[1]) Die früheste dokumentarische Nachricht über seine künstlerische Betätigung bezieht sich auf die Bemalung einer Totenbahre für die Kirche S. Marco im Jahre 1494. Die oben zitierte Quelle bei Vasari berichtet sodann über die Zusammenfügung eines in Stücke gebrochenen Madonnenfreskos im Priorenpalaste (1506); endlich schmückte Zaccaria laut urkundlichem Nachweis unseres Verfassers 1513 ein Reliquienbehältnis für S. Pietro in Selci mit Gold und Farben aus. Auch den Nachweis einer Zeichnung Zacchias, eine weibliche Figur darstellend, in einem jetzt in Novara aufbewahrten Dantekodex, der einst Eigentum seines Vaters war, verdanken wir unserm Verfasser (sie ist bezeichnet: fecit Zaccheria). Besser sind wir durch Vasari-Milanesi von Zacchias Tätigkeit als Bildhauer unterrichtet, die er namentlich in Bologna ausübte, wohin er sich schon 1516 begab (s. Archivio storico dell' Arte III, S. 69). Urkundlich ist er dort jedoch erst seit 1524 bezeugt, wo er für S. Michele in Bosco vier Heilige

[1]) In einer uns bei der Korrektur dieses Beitrages zugehenden zweiten Schrift unseres Verfassers (Volterra, Note, osservazioni ed appunti, Melfi 1906 pag. 20) erklärt er diese Abweichung in den Daten aus dem Umstande, daß die Geburt Zaccarias in Arezzo erfolgt sei, als sich sein Vater Giovanni in der Verbannung daselbst befand, während der unrichtige Eintrag in das »Libro dell' età« erst später erfolgte, nachdem letzterer wieder in die Heimat zurückgekehrt war.

in Terrakotta arbeitet, und seit 1525 mit zwei Söhnen, Gabriele (geb. 1508) und Giovanni (1512—1565), den später im Dienst Pauls III. zu Rom beschäftigten Medailleur, an der Ausschmückung der Seitenportale von S. Petronio tätig ist. Die Bronzestatue Pauls III. in der Sala Farnese des Pal. del Comune rührt nicht von ihm, sondern von seinem Sohne Giovanni her (vgl. Arch. st. dell' Arte III, 76). Über Zaccarias fernere Tätigkeit in Rom, Piombino, Massa Maritima und Trient bringt unser Verfasser außer den von Vasari verzeichneten Nachrichten keine neuen bei; es sei denn die der Handschrift eines settecentistischen Annalisten Ant. Ormanni entnommene Angabe, er habe vor seinem 1544 zu Rom erfolgten Tode seine Arbeiten vernichtet (es kann sich dabei nur um die in seinem Besitz verbliebenen gehandelt haben). Endlich macht Dr. Maffei auch darauf aufmerksam, daß Leandro Alberti, laut wiederholter eigener Aussage, den Volterra und Umgebung behandelnden Teil seiner »Descrizione di tutta l' Italia« einer von Zacchia verfaßten Beschreibung entnahm, den er in Bologna persönlich kannte und als »curioso investigatore dell' antichità et delle cose rare, onde descrisse le cose della patria meravigliose, siccome le miniere dei metalli et di altre cose minerali et dell' acque medicinali« kennzeichnet. Leider ist Zacchias Schrift bisher noch nicht wieder aufgefunden worden. Eine ihm zugeschriebene und wiederholt unter seinem Namen veröffentlichte Schilderung der Einnahme und Zerstörung Volterras durch die Florentiner im Jahre 1472 ist — wie unser Verfasser feststellen konnte — von seinem Oheim verfaßt, der den gleichen Taufnamen führte. — Mit Rücksicht auf die Nachricht, der von Milanesi veröffentlichten Quelle, wonach unserem Künstler mehrere Skulpturen im Oratorio della Croce des Domes, in S. Barbara und S. Agostino (jedoch ohne nähere Präzisierung) zugeteilt werden, gibt unser Verfasser schließlich seiner u. E. wohlbegründeten Ansicht Ausdruck, es hätten sich in den beiden Gruppen der Geburt und Anbetung (in bemalter Terrakotta) im genannten Oratorium, wie auch in der Tonstatue der hl. Barbara in ihrer Kirche, endlich in der jetzt in S. Francesco befindlichen Beweinung Christi einige der angeführten Arbeiten erhalten. Wenn er jedoch — allerdings zögernd — auch die schöne Verkündigungsgruppe (Holz, bemalt) in S. Pietro in Selci ihnen anreiht, so können wir ihm darin nicht folgen, da sie zu deutlich in ihrem Stilcharakter den Zeitpunkt ihrer Entstehung in der ersten Hälfte des Quattrocento verrät. *C. v. F.*

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Bericht der Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler im Königreich Sachsen. Tätigkeit in den Jahren 1903, 1904 und 1905. Dresden. C. C. Meinhold & Söhne.

Bernoulli, Rudolf. Die romanische Portalarchitektur in der Provence. Mit 19 Abb. und einer Übersichtskarte. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 4.

Cohen, Gustave. Histoire de la Mise en Scène dans le Theatre religieux français du Moyen Age. Paris. Honoré Champion.

Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern. II. Band. Regierungsbezirk Oberpfalz und Regensburg. Heft 1: Bezirksamt Roding, bearbeitet von G. Hager, mit 2 Tafeln, 99 Abb. im Text und 1 Karte. Heft 2: Bezirksamt Neunburg v. W., bearbeitet von G. Hager, mit 11 Tafeln, 200 Abb. im Text und 1 Karte. Heft 3: Bezirksamt Waldmünchen, bearbeitet von R. Hoffmann und G. Hager, mit 1 Tafel, 65 Abb. im Text und 1 Karte. München. R. Oldenbourg.

Heinrich Brunns kleine Schriften, gesammelt von Heinrich Bulle und Hermann Brunn. III. Band. Mit einem Bildnis des Verf. und 53 Abb. im Text. Leipzig und Berlin. B. G. Teubner. M. 14.

Hofstede de Groot, C. Die Urkunden über Rembrandt (1575—1721). Aus »Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte, herausgegeben unter der Leitung von Dr. C. Hofstede de Groot«. Haag. Martinus Nijhoff.

Kempf, F. und **R. Schuster.** Das Freiburger Münster. Ein Führer für Einheimische und Fremde. Mit 93 Bildern. Freiburg i. B. Herdersche Verlagsbuchhandlung. M. 3.

Lami, Stanislas. Dictionnaire des sculpteurs de l'école française sous le règne de Louis XIV. Paris. Honoré Champion.

Marcel, Pierre. La Peinture française au debut du dix-huitième siècle 1690—1721. 80 figures dans le texte et 14 phototypies hors texte. Paris. Quantin. Fr. 25.

Marcel, Pierre. Inventaire des Papiers manuscrits du Cabinet de Robert de Cotte (1656—1735) et de Jules-Robert de Cotte (1683—1767). Paris. Honoré Champion.

Mot, Jean de. Collectionneurs et Collections d'Antiques en Belgique. Bruxelles. Edition de la Belgique artistique et littéraire.

Müller, Walter A. Nacktheit und Entblößung in der altorientalischen und älteren griechischen Kunst. Mit 6 Tafeln. Leipzig. B. G. Teubner.

Reuschel, Karl. Die deutschen Weltgerichtsspiele des Mittelalters und der Reformationszeit. Leipzig. Eduard Avenarius.

Voll, Karl. Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch. 2 Bände (Text und Tafelwerk). Leipzig. Poeschel & Kippenberg. M. 13.

Von nordischer Volkskunst. Gesammelte Aufsätze. Herausgegeben von Karl Mühlke. Mit 336 Textabbildungen. Berlin. W. Ernst & Sohn. M. 5.

Woermann, Karl. Die italienische Bildnismalerei der Renaissance. Mit 1 Tafel und 58 Abb. im Text. Eßlingen. Paul Neff. M. 1.

MUSEUMSKUNDE

ZEITSCHRIFT FÜR VERWALTUNG UND TECHNIK ÖFFENTLICHER UND PRIVATER SAMMLUNGEN

HERAUSGEGEBEN VON

DR. KARL KOETSCHAU

DIREKTOR DES KÖNIGL. HISTORISCHEN MUSEUMS ZU DRESDEN.



Mit der immer mehr wachsenden Bedeutung der Museen haben sich die Anforderungen, die an ihre Beamten gestellt werden, erheblich gesteigert. Überall werden bei der Verwaltung von Sammlungen wertvolle Erfahrungen, oft mit einem großen Aufwand von Zeit, Kraft und Mitteln, gemacht. Aber während sie früher mehr zufällig weitergegeben wurden, viele auch ganz verloren gingen, ist jetzt in der „Museumskunde" für sie eine Sammelstätte geschaffen worden. Namhafte Museumsbeamte haben mit Freude und regem Eifer ihre reichen Kenntnisse in den Dienst der Sache gestellt, und wenn die Entwicklung so weiter fortschreitet, wie es im ersten Jahre ihres Bestehens der Fall war, darf die Zeitschrift hoffen, für die Gegenwart zu einer schätzenswerten Fundgrube, für die Zukunft daneben auch zu einer Art Archiv zu werden. Gewiß wird es noch ernste Arbeit kosten, um alle Anforderungen, die billigerweise an die Zeitschrift gestellt werden dürfen, zu erfüllen. Aber das Programm, das bei ihrem Erscheinen aufgestellt wurde, hat sich als richtig gewählt erwiesen. Es werden also auch künftighin Sammlungen aller Art berücksichtigt werden, da sich gezeigt hat, wie sehr ein Museumsbeamter vom anderen lernen kann, mag er nun der Kunst, der Völkerkunde, den Naturwissenschaften oder der Technik dienen. Denn die Zeitschrift bietet keine wissenschaftlichen Untersuchungen über die in den Sammlungen aufgestellten Gegenstände, wohl aber behandelt sie Fragen, die für alle Museen gleich wichtig sind, so z. B. den Museumsbau, die inneren Einrichtungen (wie Licht-, Heiz-, Ventilationsanlagen, Vorkehrungen gegen Feuersgefahr, zur Abwehr der Staubplage usw.), die Aufstellung und Bezeichnung der Gegenstände, ihre Erhaltung und Wiederherstellung, die Nutzbarmachung der Sammlungen für das große Publikum (Führungen, Vorträge, Ausstellungen, Kataloge). Daneben ist sie bemüht, über alle wichtigen Vorgänge im Museumswesen in einer möglichst vollständigen Chronik eine Übersicht zu geben und über die Literatur zu berichten.

Zurzeit zählt die „Museumskunde" zahlreiche Abonnenten in:

73 inländischen und in 96 ausländischen Städten.

JÄHRLICH EIN BAND VON 4 HEFTEN. PREIS PRO BAND M. 20.—.

GEORG REIMER VERLAG



BERLIN W. 35. LÜTZOWSTR. 107-8.

INHALT.

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressieren.